# Migration und Avantgarde

# Mimesis

---

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

**Band 76**

# Migration und Avantgarde

Paris 1917–1962

Herausgegeben von
Stephanie Bung und Susanne Zepp

DE GRUYTER

Gefördert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Duisburg-Essen

ISBN 978-3-11-063308-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-067936-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-067945-8
ISSN 0178-7489






**Library of Congress Control Number: 2019957906**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.


Satz: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

# Inhaltsverzeichnis

Stephanie Bung und Susanne Zepp

# Einleitung

Dieser Band versammelt die Beiträge unserer Sektion, die wir anlässlich des XXXV. Romanistentags an der Universität Zürich im Herbst 2017 durchgeführt haben. Der Romanistentag war den Schlüsselbegriffen «Dynamik, Begegnung, Migration» gewidmet. Ausgehend von der Überzeugung Vilém Flussers, dass Migrationserfahrung und kulturelle Innovation engzuführen sind, widmet sich dieser Forschungsband dem Paris der Jahre 1917–1962, also der Zeit von der Oktoberrevolution bis zum Ende des Algerienkriegs. Der gewählte zeitliche Fokus soll der langen Zuwanderungsgeschichte Frankreichs, die bereits im 19. Jahrhundert begann, nicht ihre große Bedeutung absprechen, sondern zu einer Pointierung beitragen: Frankreich wurde in der Zwischenkriegszeit das zweitwichtigste Einwanderungsland der Welt nach den Vereinigten Staaten. Autorinnen und Autoren gelangten aus dem östlichen Europa, nach dem Erstarken der Faschisten aus Italien, nach 1933 aus Deutschland, nach dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Sieg der Nationalisten Francos sowie nach der Konsolidierung des *Estado Novo* in Portugal auch von der westlichen Iberischen Halbinsel in die französische Metropole. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts waren Künstlerinnen und Künstler aus Lateinamerika in Paris präsent, und der *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* im Juni 1935 machte die Stadt zum Zentrum des geistigen Widerstands gegen den Faschismus.

Aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg und während des Wirtschaftsaufschwungs der 1950er und 1960er Jahre migrierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Künstlerinnen und Künstler nach Frankreich, von den Antillen, aus Afrika, und schließlich, im Zusammenhang mit der Unabhängigkeit Algeriens 1962, französische Siedler (*pieds-noirs*) ebenso wie *Harkis*. 1945 gründete Isidore Isou (als Jean-Isidore Isou Goldstein 1925 in Rumänien geboren) die Avantgarde-Bewegung des *Lettrismus*, die in Weiterführung dadaistischer und surrealistischer Ästhetik eine neue Kunst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs anstrebte. Auch die politisch widersprüchliche, 1957 entstandene *Situationistische Internationale* vereinte Künstlerinnen und Künstler aus einer Vielzahl von Ländern. Jacques Derrida und Hélène Cixous verbanden in ihrem philosophischen und schriftstellerischen Oeuvre Fragen algerischer Geschichtserfahrung und Theorie. Algirdas Julien Greimas kam 1944 aus Litauen, 1963 Tzvetan Todorov und 1965 Julia Kristeva aus Bulgarien nach Paris.

Kristeva war es auch, die in ihrem Buch *Étrangers à nous-mêmes* zu ähnlichen Reflexionen wie Flusser anregte, aber noch einen anderen Akzent setzte: sie


https://doi.org/10.1515/9783110679366-001

befasste sich insbesondere mit jenen Manifestationen des Fremden, die gerade nicht in der ästhetischen Innovation aufzugehen vermögen:

> Pourtant, la langue étrangère demeure une langue artificielle – une algèbre, du solfège –, et il faut l'autorité d'un génie ou d'un artiste pour créer en elle autre chose que des redondances factices. Car souvent l'étranger loquace et ‹libéré› (malgré son accent et ses fautes grammaticales, qu'il n'entend pas) peuple de ce discours second et secondaire un monde fantomatique. Comme dans une hallucination, ses constructions verbales – savantes ou scabreuses – roulent sur le vide, dissociées de son corps et de ses passions, laissées en otages à la langue maternelle. En ce sens, l'étranger ne sait pas ce qu'il dit. Son inconscient n'habite pas sa pensée, aussi se contente-t-il de faire une re-production brillante de *tout* ce qu'il y a à apprendre, rarement une *innovation*.[1]

Kristevas Überlegungen erinnerten dabei an den naheliegenden Versuch, sich durch eine besonders kultivierte Form der Anpassung Zugang zu jenen gesellschaftlichen Räumen zu verschaffen, von denen der oder die Fremde zunächst ausgeschlossen ist. Denn auch wenn Flusser Migration als eine «schöpferische Tätigkeit» markierte, verkannte er nie, dass sie «auch ein Leiden» sei – diese Erfahrung ist ihm selbst nicht erspart geblieben. Daraus schloss er, dass «sich derartige Gedanken nur die Vertriebenen, die Migranten, nicht aber die Vertreiber, die Zurückgebliebenen erlauben können.»[2]

Offenbar ist der Zusammenhang von migratorischer Erfahrung und gestalterischer Praxis also keineswegs als eine gerichtete Bewegung zu begreifen, sondern verfügt über verschiedene, zuweilen sich auch widersprechende Perspektiven. So möchte dieser Band auch die Frage aufwerfen, welche Vorstellung von kultureller Innovation im Raum steht, wenn von Avantgarde die Rede ist. Schon der Blick auf die sogenannten historischen Avantgarden der Zwischenkriegszeit macht deutlich, dass der Rückgriff auf bestimmte ästhetische Verfahren nicht automatisch zu einer homogenen Gruppen- geschweige denn zu einer konsistenten Begriffsbildung führt. Hier schließen wir an die von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders angeregte Pluralisierung und Erweiterung des Avantgardebegriffs an.[3] Hinzu kommt die notwendige Differenzierung des Migrationsbegriffs, wie sie etwa Anna Lipphardt unternommen hat.[4] Nicht zuletzt wollen wir an die Bedeutung jener

---

**1** Julia Kristeva: *Étrangers à nous-même*. Paris: Gallimard 1988, S. 49.
**2** Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin: Philo Verlagsanstalt 2000, S. 17.
**3** Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Projekt Avantgarde. Vorwort. In: Dies. (Hg.): *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, S. 1–17.
**4** Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 26/27 (2015), S. 4.

Autorinnen und Autoren erinnern, die in Paris wichtige Impulse für ihr Werk aufnahmen, ihr kreatives Potential jedoch anderorts entfalteten, oder die das Paris der Avantgarden aus der Distanz wahrgenommen haben – und dies nicht immer freiwillig. Letzteres gilt etwa für Paul Celan, für die Dichterinnen und Dichter aus dem östlichen Europa oder portugiesische Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Der vorliegende Band will mithin die Bedeutung von Autorinnen und Autoren würdigen, deren Erfahrung von Migration sie zu «Vorposten der Zukunft» (Flusser) werden ließ. Durch ihre Begegnung mit Paris wurde ihr Schreiben in eine Bewegung versetzt, die über topographische und nationale Fixierungen hinausweist. So lassen sich ihre Werke als ein Zwischen-Welten-Schreiben im Sinne von Ottmar Ette verstehen, der ja darauf hingewiesen hat, dass diese Texte über das «je individuell Erfahrene und lebensweltlich Erfahrbare» hinausweisen.[5] Sie vermögen unsere Vorstellungswelten zu erweitern und sind doch an kollektive historische Erfahrungen zurückzubinden.

Dies macht bereits der erste Beitrag von Natasha Gordinsky (Haifa) deutlich, der zwischen 1925 und 1932 entstandene Texte von Marina Zwetajewa mit jenen Monaten in Verbindung bringt, die die Autorin in Paris verbrachte, um Vorlesungen zur altfranzösischen Literatur an der Sorbonne zu hören. Gordinsky argumentiert, dass Paris in diesen Texten als Nicht-Ort im Sinne Marc Augés figuriert. Dabei bezieht der Aufsatz auch verschiedene Briefwechsel der Autorin mit ein und deutet die Begegnung mit dem Werk der Malerin Natalia Gontscharowa als poetischen Wendepunkt in Zwetajewas Schreiben. Auf diese Weise entsteht ein differenziertes Bild über die Bedeutung von Migration im Werk von Marina Zwetajewa.

Eva-Tabea Meineke (Mannheim) vollzieht die Rezeption der italienischen Avantgarde im Paris des Surrealismus nach. Dabei fokussiert ihr Beitrag, im Unterschied zu anderen Aufsätzen dieses Bandes, privilegierte Migrationskontexte, im Rahmen derer die italienischen Künstler in Paris ihre Arbeiten modellierten. Meineke zeigt dies anhand des Werks von Filippo Tommaso Marinetti und der Brüder de Chirico, die sich bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Paris bewegt hatten und 1909 mit dem futuristischen Manifest, das auf der Titelseite des *Figaro* erschien, und 1914 mit Andrea de Chiricos berühmt gewordenen Auftritt in Paris präsent waren.

Iulia Dondorici (Berlin) zeigt in ihrem Beitrag, wie es die Schriftstellerin Céline Arnauld vermocht hat, aus einer im Vergleich existentielleren Erfahrung von Migration ihr avantgardistisches Schreiben mit einer nomadischen Ästhetik zu verbinden, die über das Nationale weit hinausreicht. Der Fokus der Analysen

---

5 Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos 2005, S. 11.

liegt auf dem frühen Werk der Autorin, die im literarischen Gedächtnis der Avantgarden allzu oft verdrängt oder schlicht vergessen wurde. Céline Arnauld, die als die einzige Frau in der Pariser Dada-Bewegung gilt, wurde 1885 als Carolina Goldstein in der rumänischen Kleinstadt Călărași geboren. Wie Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner oder Benjamin Fondane stammt Arnauld aus einer jüdischen Familie, die in einer der damals multiethnischen, mehrsprachigen Regionen Rumäniens ansässig war. Dondorici zeichnet wesentliche Stationen der Werkentwicklung nach, so dass schon für die frühen ästhetischen Entwürfe der Autorin der Nachweis einer hohen Eigenständigkeit nachzuvollziehen ist.

Martina Stemberger (Wien) untersucht das Werk einer ebenfalls zu wenig beachteten Autorin. Der Beitrag ist dem Schreiben Elsa Triolets zwischen Surrealismus und Sozrealismus gewidmet und folgt der These, dass sich im Werk der 1896 in Moskau als Ella Jurjewna Kagan geborenen Schriftstellerin die Ambivalenzen der verschiedenen Avantgarden in besonders deutlicher Weise veranschaulichen lassen. Dabei wird nicht nur auf den Konnex von Migration und Avantgarde eingegangen, sondern auch auf damit verbundene Fragen von Mehrsprachigkeit und Geschlecht. Weiterhin wird die Frage nach dem Verhältnis von Avantgarde, Marginalität, *littérature engagée* und Politik beleuchtet, und die Verflechtungen zwischen diesen Bereichen aufgezeigt.

Der Beitrag von Axel Rüth (Köln) weist nach, wie dezidiert das Schreiben von Irène Némirovsky von einem expliziten Anti-Avantgardismus geprägt ist. Rüth deutet Némirovskys ästhetische Entscheidung für den realistischen Roman als Versuch, sich als französische Autorin zu etablieren. Der Beitrag zeichnet nach, wie die historischen Umstände Némirovsky, die weder die russische noch die französische Staatsangehörigkeit besaß, trotz einiger Erfolge zur Außenseiterin machten. Anhand werkübergreifender Merkmale gewinnt zunächst die anti-avantgardistische, zuweilen der französischen Klassik verpflichtete Schreibweise der Autorin an Kontur. In einem zweiten Schritt wird auf der Grundlage einer präzisen Analyse der Erzählperspektive in Némirovskys Roman *Suite française* nachvollzogen, wie Némirovskys Erzählstil und ihre Geschichtserfahrung zusammenzudenken sind.

Ausgehend von der anhaltenden globalen Wirkung des Werks von Sonia Delaunay vollzieht Margarete Zimmermann (Berlin) anhand der einzelnen Stationen dieser künstlerischen Biographie nach, wie zentral das Werk der 1885 als Sophie Sarah Stern in Gradischsk geborenen Akteurin für den hier interessierenden Zusammenhang von Migration und Avantgarde zu veranschlagen ist. Dabei erinnert Zimmermann auch an die sich wandelnden gesellschaftspolitischen Bedingungen der Internationalisierung des französischen Kunstmilieus: War Frankreich in den 1920er Jahren noch ein Einwandererland gewesen, änderte sich dies ab 1933/34 und nach 1936 in markanter Weise. Der Fokus des Beitrags liegt

auf den 1920er Jahren. Dabei wird auch auf die Vernetzungen mit den iberischen Avantgarden eingegangen, beispielweise mit Manuel de Falla, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Rafael Cansinos Assens, Isaac del Vando Villar und Ramón Gómez de la Serna. Zugleich wirft der Beitrag auch die Frage nach den gewählten Kunstformen und -gattungen auf.

Marília Jöhnk (Berlin) untersucht avantgardistische Lektüren brasilianischer Geschichte bei Blaise Cendrars und Oswald de Andrade. Ausgehend von Oswald de Andrades Reise nach Paris, der dort geschlossenen Bekanntschaft mit Blaise Cendrars und Cendrars Brasilienreisen in den Jahren 1924, 1926 und 1927 entfaltet der Beitrag eine komplexe Verflechtungsgeschichte jenseits von Fragen nach «Einfluss» oder «Vorgeschichte». Aus den Analysen der untersuchten Texte – Oswald de Andrades Gedichtband *Pau-Brasil*, Blaise Cendrars' Essay *Le Brésil* sowie seine Gedichtsammlung *Feuilles de route* – wird deutlich, wie die beiden Autoren die Verfahren der Pariser Avantgarde nutzten, um die Gegenwart und Geschichte Brasiliens in je unterschiedlicher Weise neu zu interpretieren. Dabei dient die Stadt Paris sowohl als Reflexionsort kolonialer Zusammenhänge als auch der modernistischen Ästhetik.

Alexander Wöll (Potsdam) widmet sich den Berührungspunkten zum Schreiben Jean Genets und der Avantgarde im Werk eines der bedeutendsten polnischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Die Geschichtserfahrung des 1904 in Małoszyce geborenen Witold Gombrowicz war über die Hälfte seines Lebens vom Exil geprägt. Jean Genet hatte er nie persönlich kennengelernt, dennoch gibt es in den Werken dieser beiden polnischen und französischen Avantgardisten Konvergenzen. Ohne den Anspruch dies systematisch auszuarbeiten, stellt der Beitrag Gombrowiczs imaginäres Frankreichbild Genets imaginärem Polenbild gegenüber und ermittelt anhand eines *close reading*, wie Paris, Katowice und Berlin zu imaginären Räumen künstlerischer Auseinandersetzungen werden. Dabei werden die Tagebücher Gombrowicz' sowie sein 1953 erschienener Roman *Trans-Atlantyk* untersucht, aber auch seine Lektüre von Jean-Paul Sartres 1952 veröffentlichtem Buch *Saint Genet, comédien et martyr* über Genet und dessen *Journal du Voleur* (1949).

Jürgen Brokoff (Berlin) folgt in seinem Beitrag den Spuren der europäischen Avantgarden im frühen Werk von Paul Celan. Dieser Weg nimmt nicht in Paris seinen Ausgang, sondern in Czernowitz, und er ist markiert von einer erzwungenen Migration, die über Bukarest, Wien und Tours nach Paris führt. Vor dem Horizont dieser historischen Erfahrung geht der Beitrag dem Verhältnis zwischen Celans Frühwerk bis 1952 und den europäischen Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach. Dabei werden insbesondere Bezüge zum Surrealismus diskutiert. Nach einem Überblick über die frühe Werkphase Celans entfaltet der Beitrag diesen Zusammenhang auf der Grundlage von Analysen

ausgewählter Texte Celans, wozu neben Gedichten auch poetologische Schriften gehören. So gelingt es, über die genannte Schwelle von 1952 hinweg Verbindungslinien und Kontinuitäten innerhalb von Celans Werk freizulegen.

Der Beitrag von Catarina von Wedemeyer (Berlin/New York) ist der Frage nach dem Zusammenhang von Avantgarde und geistigem Widerstand im Werk von Georges Schehadé und Leïla Baalbaki gewidmet. Während der libanesische Autor Georges Schehadé auf Französisch schrieb, verfasste die gleichfalls libanesische Schriftstellerin Leila Baalbaki ihr Oeuvre in arabischer Sprache. Wedemeyer macht auch auf einen weiteren Unterschied aufmerksam: Schehadé verfasste einen Großteil seines Werks in Paris, Baalbaki hielt sich nur in den Jahren 1959 und 1960 in Paris auf. Der Beitrag erinnert an zwei zentrale Akteure der Avantgarde, die ihre Erfahrungen zwischen Ländern und Sprachen gezielt in ihren literarischen Verfahren zu verorten suchten. Dabei gelingt es Wedemeyer auch zu zeigen, wie die beiden Autor*innen jenseits der binären Formel engagierter oder autonomer Literatur Avantgarde und Politik zusammendenken.

Lilah Nethanel (Tel Aviv) widmet sich in ihrem Beitrag den modernen jüdischen Literaturen im Paris der Zwischenkriegszeit. Textgrundlage sind die Werke des im Russischen Reich auf dem Gebiet des heutigen Belarus geborenen Wissenschaftlers Nahum Slouschz (1872–1966), der von 1899 bis 1919 in Paris lebte sowie des aus derselben Region stammenden Schriftstellers Salman Schneur (1887–1957), der sich vor dem Ersten Weltkrieg mehrmals kurz in Paris aufhielt und sich schließlich 1925 endgültig dort niederließ. Die Analysen machen deutlich, wie sehr nationale Festschreibungen des Ortes, eine der Prämissen der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, zu hinterfragen sind. Dabei stellen die diasporischen jüdischen Literaturen nicht nur Zugriffe der Nationalliteraturgeschichtsschreibung, sondern auch das aktuelle nationenübergreifende Paradigma von Weltliteratur vor Herausforderungen. Nethanel deutet diese Literaturen im Anschluss an Ottmar Ette als Literaturen «ohne festen Wohnsitz».

Lucia Weiß (Berlin) nimmt in ihrem Beitrag die Geschichte der mosambikanischen Literaturen vor dem Horizont des *Premier congrès international des écrivains et artistes noirs in Paris* (1956) in den Blick. Dabei entfaltet Weiß den Kongress als zentralen Gedächtnisort afrikanischer Intellektuellengeschichte. Der Beitrag stellt zwei frühe Gedichte des mosambikanischen Autors Marcelino dos Santos in den Mittelpunkt, der als Student am Kongress teilgenommen hatte, um davon ausgehend Überlegungen zur Dynamik der Begegnungen zwischen unterschiedlichen geistigen Strömungen jener Zeit in Paris zu entwickeln. Dabei macht der Beitrag deutlich, wie die Diskussionen der afrikanischen Intellektuellen über die Rolle der Literatur für einen panafrikanischen Antikolonialismus mit der Auseinandersetzung zwischen afrikanischen und europäischen Avantgarden verbunden sind.

Diana Gomes Ascenso (Köln) diskutiert, wie die Bezüge auf die französische Avantgarde in lyrischen Texten der portugiesischen Autor*innen Mário Cesariny (1923–2006), Herberto Helder (1930–2015) und Luíza Neto Jorge (1939–1989) in je unterschiedlicher Weise als Gegendiskurse im kulturellen Klima des autoritären Salazar-Regimes aktualisiert wurden. Paris ist für die drei untersuchten Autorinnen und Autoren von unterschiedlicher Bedeutung. Mário Cesariny betrachtete Paris als Teil seiner Heimat und kehrte oft dorthin zurück. Herberto Helder bezog sich auf Paris als Ort der Kunst, während Luíza Neto Jorge am längsten mit Paris verbunden war. Gomes Ascenso zeigt, wie zentral in den Werken dieser aus unterschiedlichen Künstlergenerationen stammenden Autor*innen Bezüge auf den Surrealismus figurieren, um dessen politische Dringlichkeit auf die Verhältnisse in Portugal zu beziehen.

Verena Dolle (Gießen) vollzieht in ihrem Beitrag nach, wie Migrationserfahrung und Innovation im Werk des chilenischen Dichters Vicente Huidobros (1893–1948) zusammenzudenken sind. Dolle porträtiert Huidobro als Teil der internationalen polyglotten Avantgardebewegungen in Paris, wo er von Ende 1916 bis 1925 und von 1927 bis 1932 lebte, aber auch als Begründer der lateinamerikanischen (literarischen) Avantgarden. Dabei wird Huidobros in der bisherigen Forschung kaum beachteter Status als Migrant in den Fokus gerückt. Vor dem Horizont von Flussers Überlegungen zu Migration als Voraussetzung für Freiheit und Kreativität werden Huidobros – oftmals polemische – Stellungnahmen der Pariser Jahre neu beleuchtet. So entsteht auch ein neues Bild der translingualen Entscheidungen in der Werkgeschichte Vicente Huidobros.

Sara Sohrabi (Berlin) diskutiert in ihrem Beitrag Fragen von Herkunft und Erkenntnis im Schreiben von Hélène Cixous und Jacques Derrida. Textgrundlage ist der 1997 erschienene Essay *Mon Algériance* von Cixous und der 2007 posthum veröffentlichte Essay *Moi, l'Algérien* von Derrida. Sohrabi untersucht zunächst, wie in den beiden Texten Geschichtserfahrung und Sprache thematisiert werden und legt dann auf der Grundlage ihres *close reading* offen, wie aus diesen sprachphilosophischen Entwürfen je unterschiedliche Perspektiven auf das französisch-algerisch-jüdische Gedächtnis entstehen. Dabei widersetzt sich der Beitrag schlichten Gleichsetzungen von Biografie und Werk, wenn er auf die Verfahren der beiden Essays rekurriert, mit denen die Komplexität des Zusammenhangs von Geschichtserfahrung und philosophisch-literarischer Arbeit zum Gegenstand gemacht wird.

Ines Kremer (Duisburg-Essen) situiert das Verhältnis algerischer Autor*innen zum Paris der Nachkriegszeit zwischen Assimilation und Rebellion. Ihr Beitrag ist den Romanwerken von Mouloud Feraoun (1913–1962) und Taos Amrouche (1913–1976) gewidmet und folgt der These, dass sie in diesen Texten bewusst die Lebenswelt der autochthonen algerischen Bevölkerung in den Mittelpunkt stel-

len, um sich vom vorherrschenden Kolonialdiskurs zu lösen. So versteht der Beitrag von Kremer den Begriff «avantgardistisch» für die beiden untersuchten Autor*innen aus einer literatursoziologischen Perspektive. Die Werkbiographien von Taos Amrouche und Mouloud Feraoun gelten ihr als Fallstudien, aus denen die textexternen und textinternen Strategien herausgearbeitet werden, die die Autor*innen nutzten, um sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts im frankophonen literarischen Feld zu etablieren.

Ibou Coulibaly Diop (Berlin) analysiert das Verhältnis im Denken des 1906 im Senegal geborenen Dichters und von 1960 bis 1980 ersten Präsidenten des Senegal Léopold Sédar Senghor zur *négritude* in Paris. Jenseits binärer Zuschreibungen schlägt Diop den Begriff einer «Dialektik der Differenz» vor, um Senghors Perspektive auf die *négritude* herauszuarbeiten und zu zeigen, dass sie sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt weder auf eine idealisierende noch auf eine dichotomische Lesart der *mondes noires* reduzieren lässt. Dabei erscheint Paris als Zentrum künstlerischer Schöpfung und ihres Transfers sowie als privilegierter Ort für die Teilhabe an *parole* und *action*, als die Senghors Perspektive auf die *négritude* zu verstehen ist.

Die Diskussionen in der Sektionsarbeit im Herbst 2017 in Zürich waren höchst produktiv. Der komparatistische Zugriff der Sektion, der nicht nur nahezu alle Sprachen der Romania, sondern auch die arabisch-, hebräisch-, deutsch-, russisch- und polnischsprachigen Literaturen zu berücksichtigen suchte, ist dem Gegenstand geschuldet und vermochte ungewöhnliche Perspektiven, verborgene Zusammenhänge und Bruchlinien offen zu legen. Wir danken unseren Beiträgerinnen und Beiträgern für ihre Bereitschaft, sich auf unseren Zugriff einzulassen und für ihre aus dieser Offenheit entstandenen Beiträge. Ihrer intellektuellen Großzügigkeit ist dieser Band gewidmet.

Natasha Gordinsky

# Paris als *non-lieu*: Migration im Werk von Marina Zwetajewa, 1925–1932

Als Marina Zwetajewa, die zusammen mit Anna Achmatowa zu den größten russischen Dichterinnen des zwanzigsten Jahrhunderts zählt, im Sommer 1909 zum ersten Mal nach Paris kam, war sie sechs Jahre alt. Nach dem frühen Tod ihrer Mutter, der begabten Pianistin Maria Meyn, folgten für die nur vierzehnjährige Marina und ihre jüngere Schwester Anastasia mehrere jeweils monatelange Studienaufenthalte in Deutschland und Frankreich. Marina, die dreisprachig aufwuchs und neben Russisch auch Deutsch und Französisch beherrschte, kam in die französischen Hauptstadt mit dem Ziel, Vorlesungen zur altfranzösischen Literatur an der Sorbonne zu hören. Diese wenigen Monate sollten für Zwetajewa die einzigen sein, in denen sie in Paris wohnte. In dieser Zeit entstand ein kurzes Gedicht über Paris, das sehr lange der einzige Text blieb, den sie über diese Stadt schrieb. Im Gegensatz dazu stehen mehrere Gedichte, die sie später den anderen Stationen ihrer Emigration – Prag und Berlin – widmen sollte. Bereits in diesem frühen Gedicht drückte sie ihre Zurückhaltung gegenüber Paris aus. Es ist sicherlich noch kein reifes Gedicht, doch bereits hier reflektiert die junge Dichterin den illusorischen Status der Stadt als Sehnsuchtsort, den sie gleich zu Beginn postuliert: «im großen und fröhlichen Paris / die gleiche heimliche Wehmut.»[1] Mit der ersehnten Ankunft in der Metropole endet die auf sie bezogene Nostalgie nicht, im Gegenteil, sie wird durch die Begegnung mit Paris noch verstärkt. Nicht die schönen Boulevards oder die Verliebten, die im Gedicht vorkommen, sind die Bezugspunkte für das lyrische Ich, sondern ein zunächst unsichtbarer kultureller Text von Paris. In zwei Strophen erwähnt Zwetajewa das Werk von Edmond Rostand und die weltberühmte Schauspielerin Sarah Bernhardt, die sie noch aus Kindertagen kannte und verehrte. Dennoch geht Zwetajewa in ihrer ambivalenten Beschreibung der Stadt als Sehnsuchtsort, der zugleich ein Ort der Einsamkeit ist, über die Konventionen des früheren Modernismus hinaus, da sie Paris mit anderen Metropolen in Verbindung bringt, und zwar mit dem «verlassenen» Moskau. Moskau wird von ihr als Gegengewicht zum Pariser urbanen Raum dargestellt: «In dem großen und freudigen Paris träume ich von Gras und Wolken.»[2] Wie der

**1** Marina Zwetaejewa: *Sochinenija* [Gesammelte Schriften]. Bd. I der Gesammelten Werke. Moskau: Chudozestvennaja Literatura 1990, S. 77. Meine Übersetzung.

**2** Marina Zwetajewa: *Sochinenija*, S. 78. Meine Übersetzung.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-002

folgende Beitrag zeigen möchte, blieb Moskau auch sechzehn Jahre später, als Zwetajewa mit ihrer Familie nach Paris übersiedelte, für sie ein Gegengewicht zu Paris, trotz der Tatsache, dass sie sich in der sowjetischen Hauptstadt für sich selbst aus politischen Gründen keine Zukunft vorstellen konnte. Ich möchte sowohl einer poetischen als auch einer historischen Frage nachgehen, die meines Erachtens in der Forschung zum Werk Zwetajewas noch nicht gestellt wurde, nämlich der Frage, aus welchen Gründen die Dichterin fast vollständig auf ein Schreiben über Paris verzichtet hat, obwohl sie fast fünfzehn Jahre ihres Lebens in Frankreich verbrachte. Auch wenn sie in Paris selbst nur wenige Monate lebte und auch da nur am Rande der Stadt, wurde die Stadt an der Seine, so meine These, für Zwetajewa zum Exilort *par excellence*, oder in einer Paraphrase ihrer eigenen Gedanken, zum Ort der Nicht-Emigration.[3] Warum aber beziehen sich nur wenige von ihren literarischen Texten, die zwischen 1925 und 1939 verfasst wurden, explizit auf Frankreich oder setzen sich mit der französischen Kultur auseinander? Gerade diese Texte, die zu diversen Gattungen gehören, nämlich Lyrik, essayistische Prosa und Tagebücher, enthalten ihre wichtigsten Überlegungen zur Bedeutung der Emigration. Der erste Teil dieses Aufsatzes befasst sich mit dem ersten langen Gedicht, das Zwetajewa über Paris verfasste, «Das Treppengedicht.» Der zweite Teil untersucht eine poetische und intellektuelle Begegnung, die 1928 in Paris zwischen zwei Hauptfiguren des russischen Modernismus – Marina Zwetajewa und Natalia Gontscharowa – stattfand. Diese Begegnung wird in Zwetajewas langem Essay «Natalja Gontscharowa (Leben und Werk)» dokumentiert. Der letzte Teil dieses Beitrags reflektiert schließlich Zwetajewas kulturelle Ambivalenz zu Frankreich im Kontext ihrer Emigrationserfahrung.

## I In einem Treppenhaus am Stadtrand von Paris

Zur Zeit ihrer Übersiedlung nach Paris wurde Zwetajewa bereits als eine der führenden Stimmen der russischen Dichtung anerkannt, und zwar sowohl in der Emigration als auch in der Sowjetunion, wo es vor allem Boris Pasternak war, der ihren zweiten, 1922 in Berlin publizierten Gedichtband entdeckte und öffentlich pries.[4] Nach höchst produktiven Jahren, die Zwetajewa in der tschechischen

3 Die Slawistin Ute Stock untersucht in ihrem Buch die wesentlichen Gründe dafür, warum in der Sekundärliteratur über Zwetajewa die Frage des Exils randständig geblieben ist. Siehe dazu: Ute Stock: *The Ethics of the Poet: Marina Tsveateva's Art in the Light of Conscience.* Leeds: Maney Publishing 2005, S. 59–62.

4 Zu den unterschiedlichen Stationen von Zwetajewas Emigration siehe: Marie-Louise Botte: Marina Zwetajewa in der Emigration 1922–1939. In: Simon-Pierre Hamelin (Hg.): *101 rue Condorcet,*

Emigration verbrachte, wo sie von der Regierung mit einem Stipendium gefördert wurde, verließ sie 1925 ihre Lieblingsstadt Prag. Sie fand mit ihren Kindern Ariadna, die später Kunstunterricht von Natalja Gontscharowa erhielt, und dem kleinen Georgiy Aufnahme in der Rue Rouve in der Wohnung ihrer Freundin Olga Chernowa, die sich mit Zwetajewas Familie bereits in Prag angefreundet hatte und die es später durch ihre Kontakte in Paris schaffte, dieser ein Visum zu besorgen. Wie viele russische Emigranten wohnte auch Olga Chernowa am Stadtrand von Paris, in einem armen Arbeiterviertel. Von den drei Zimmern ihrer kleinen Wohnung bot sie eines Zwetajewa und ihren Kindern an. Nachdem Zwetajewa einige Jahre in der schönsten Umgebung von Prager Vororten gelebt hatte, waren ihre ersten Eindrücke von dem Arbeiterviertel nun bedrückend, wie sie ihrer langjährigen tschechischen Freundin Anna Teskowa berichtete: «Das Viertel, in dem wir wohnen ist furchtbar [...] Verrotteter Kanal, den Himmel kann man wegen der Industrieanlagen nicht sehen, überall Ruß und Lärm (wegen der Lastkraftwagen). Spazieren kann man nirgendwo – kein einziger Busch hier.»[5] Die engen Lebensverhältnisse waren für Zwetajewa eigentlich nichts Neues, denn seit der Oktoberrevolution lebte sie mit ihrer Familie fast ununterbrochen in großer Armut. Aber dieser Grad ihrer eigenen Armut und das enge Beisammensein mit den anderen armen Arbeiterfamilien in dem Viertel bedeutete für sie eine neue und ergreifende Erfahrung. Auch der Kontrast zwischen dem Paris ihrer Jugend und dem Paris der Emigrationszeit war für sie zu groß, um davon nicht innerlich betroffen zu sein.

Bereits in diesen Monaten beschloss sie, diese existenzielle Erfahrung in poetischer Form zu reflektieren und sie begann, an einem langen Gedicht mit dem Titel «Wie das Treppenhaus lebt und arbeitet» zu schreiben. Die Vollendung der Arbeit an diesem Text wurde aus überraschenden und erfreulichen Gründen verzögert, denn das Honorar von einem in Berlin publizierten Gedichtband erlaubte es ihr, für sich und ihre Familie sechs Monate lang eine Wohnung an der Atlantikküste, in dem kleinen Ort St. Gilles-Croix-de-Vie, zu mieten. Im Sommer 1926 entwickelte sich an eben diesem Ort der zutiefst poetische und intime Briefwechsel, den Marina Zwetajewa und Rainer Maria Rilke in deutscher Sprache führten; eine Begegnung, die dank der großzügigen Vermittlung von Boris Pasternak stattgefunden hatte und Rilke veranlasste, noch kurz vor seinem Tod Zweta-

---

*Clamar*. Übersetzung von Regina Keil-Sagawe. Hamburg: Osburg Verlag 2017, S. 93–115, hier S. 104.

**5** Marina Zwetajewa: Briefwechsel mit Anna Teskowa. Brief vom 7. Dezember 1925. Der Nachlass ist digitalisiert und einsehbar unter: http://rulibrary.ru/tsvetaeva/pisma__chast_1/194 [8.08.2019]. Meine Übersetzung.

jewa als eine ihm ebenbürtige Dichterin anzuerkennen.[6] Zwetajewas Erfahrungen in Frankreich sind nicht ohne ihre sowohl in biographischer als auch in poetischer Hinsicht höchst bedeutende Beziehung zu Rilke zu verstehen, auch wenn diese für sich genommen nicht Gegenstand der folgenden Überlegungen sein kann. Für Zwetajewa verkörperte Rilke nicht nur die deutschsprachige Dichtung, sondern die Dichtung insgesamt, wie sie in den Briefen an ihn mehrmals betonte. Rilkes Anerkennung, die auch in seiner an die russische Dichterin adressierten Elegie – eines seiner letzten Gedichte überhaupt – in kristalliner Form zum Ausdruck kam, war für Zwetajewa ein weiterer Beweis, dass Rilke in ihr eine Gleichgesinnte gesehen hat. Beide schufen ihr dichterisches Werk in einer Sprache, die jenseits der Grenzen nationaler Literaturen existierte. Zugleich bedeutete dieser Briefwechsel für Zwetajewa eine poetische Auserwählung der Art, die für sie in der französischen literarischen Szene der 1920er Jahre undenkbar war. Es ist zu vermuten, dass die so einzigartige Verbindung mit Rilke Zwetajewas Wahrnehmung ihrer eigenen kulturellen Isolation in Frankreich noch verstärkt hat.[7] Tatsächlich blieb Zwetajewa für das französische literarische Milieu auch zehn Jahre nach diesem Briefwechsel noch völlig unbekannt. In dem geistigen Raum zwischen Isolation und Anerkennung vollendete sie im Sommer 1926 – dem wahrscheinlich glücklichsten all ihrer Jahre in Frankreich überhaupt – ihr oben erwähntes «Treppengedicht».

Es waren dies, wie erwähnt, die einzigen Verse über Paris, die in den fast fünfzehn Jahren von Zwetajewas Exil in Frankreich entstanden. Liest man das Gedicht heute ohne jede Kenntnis des lebensgeschichtlichen Kontextes, in dem es entstand, kann man Paris als Sehnsuchtsort ihrer Jugend überhaupt nicht erkennen, zumal kein bekanntes topographisches Merkmal der Metropole an der Seine auftaucht. Aus Zwetajewas Sicht war dies kein Zufall – denn was in ihrem Text dargestellt wird, ist mit Absicht alles andere als glanzvoll, hier geht es allein um die Kehrseite von Paris. Der Protagonist der Verse ist kein Mensch, sondern ein Treppenhaus, in dem sich das ganze Leben der Einwohner der Pariser Vorstädte abspielt. Dieser Raum flüchtiger Alltags- und Zufallsbegegnung ist im Gedicht der Zeuge von heimlichen erotischen Begegnungen, von «Zwängen des Alltags», wie es im Gedicht heißt, und immer wieder von der Armut der Nachbarn, die alle aus ganz unterschiedlichen Ländern nach Paris kamen. Das Alltagsleben der Einwohner wird auf metonymische Weise durch den Lärm und die Geräusche auf den Treppen dargestellt. So komponiert die Dichterin eine ganze Partitur dieser

6 Siehe dazu: Konstantin Asadowski: Orpheus und Psyche. Vorwort. In: *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa: Ein Gespräch in Briefen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 7–45, hier S. 7–41.

7 Einen so intensiven Briefwechsel, Umgang und Austausch mit ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen in Frankreich gab es nicht.

Treppenmusik: «Was – die Etage? Mit Husten: / Direkt im Bund. / Auch unsre Stufen / Tun Tiefen kund. / Husten – Krampf und Tränen, / Kichern, stöhnen, / Keuchen, röcheln. Schwarze Treppe / Hat auch Höhen.»[8] Entscheidend ist auch die Darstellung von Gerüchen, weil das Essen, oder genauer gesagt, der Mangel an Speisen eine große Rolle im Gedicht spielt: «Teuer ist alles! / Hungrig? Mußt raffen! / Schlafen? Nein, laß es – / Essen beschaffen!».[9] Im ersten Teil des Gedichts sind die Treppen als die realen schwarzen Treppenstufen im Haus der Armut zu verstehen. Im zweiten Teil der Dichtung entfalten sie jedoch auch eine metaphysische Bedeutung, indem sie auf die biblischen Treppen in Jakobs Traum verweisen: «Ach, der Jakobstraum! Gute alte Zeit!»[10] Laut der biblischen Erzählung träumte Jakob während seiner Flucht aus Beer-Sheva von der Himmelsleiter: «Und ihm träumte: Da, eine Leiter gestellt auf die Erde, ihr Haupt an den Himmel rührend, und da, Boten Gottes steigen auf, schreiten nieder an ihr.»[11] Auch wenn diese Engel in Zwetajewas Haus im Arbeiterviertel keinen Platz finden, deutet das lyrische Subjekt die Existenz der metaphysischen Sphäre an. Aber im Gegensatz zum biblischen Text wird das Haus in der *banlieue* nicht ins «Haus des Gottes» verwandelt. Das Gedichtet bietet keine Erlösung für die Einwohner; zugleich fungiert aber die Jakobsleiter als Brücke zu einer idealen Welt. Diese wird im zweiten Teil als die Abschaffung der dinglichen Welt verstanden.

Hinter dem narrativen Kern des Gedichts verbirgt sich nämlich auch eine philosophisch-politische Dimension, die sich auf die Abschaffung der materiellen Sachen durch eine magische Verwandlung der alltäglichen Dinge in ihre Rohstoffe bezieht. Da die Menschen keinen Weg aus der Armut herausfinden können, imaginiert Zwetajewa die Situation einer umgekehrten Rebellion – die Dinge übernehmen eine aktive Rolle und rebellieren gegen die Menschen, die sie ausbeuten. Der Versuch der Dinge, in einen oder vielmehr in ihren ursprünglichen Zustand zurückzukehren, ist der wichtigste philosophische Aspekt, den Zwetajewa in diesem Text zum Ausdruck bringt. Erst mit der anbrechenden Nacht beruhigt sich das ganze Haus und mit ihm auch der Alltagslärm. Plötzlich werden die Dinge, die den Menschen im Alltag dienen, wach und streben danach, sich von ihrer eigenen «Unbeweglichkeit» zu befreien. Dabei geht es Zwetajewa aber nicht um eine bloße Anthropomorphisierung der Dinge, sondern recht eigentlich um das Gegenteil, nämlich um das Enteignen der menschlich anmutenden Seiten von allen gewöhnlichen Sachen. Doch gerade diese Intention der Dichterin wird

**8** Marina Zwetajewa: *Gruß vom Meer*. Übersetzung von Felix Phillip Ingold. München: Hanser Verlag 1994, S. 88.
**9** Ebda., S. 86.
**10** Ebda., S. 89.
**11** Bibel, Gen 28. 13, Buber-Rosenzweig Übersetzung, 1929.

im Gedicht paradoxerweise durch die anthropomorphische Metaphorik ermöglich: «Hof möchte Vorstadt werden / Mit Blumen und mit Beeren.»[12] Die verborgene «Würde der Dinge» kann nur dann zurückgewonnen werden, so besagt das Gedicht, wenn die Dinge in ihr ursprüngliches Material zurückgekehrt sind. Dies bedeutet aber in diesem Fall, dass die Dinge ihr «Wesen als Warenstruktur»[13] verlieren, da sie sich zur Natur, also in den Rohstoff ihrer Entstehung verwandeln: «Sagt das Vitrinen Glas: / – Bin Sa-and! Bin Quarz!»[14] An dieser Stelle ist festzustellen, in welch frappierender Weise Zwetajewas lyrisch-philosophischer Ansatz ein marxistisches Argument entfaltet. Nicht zufällig wird der Name von Karl Marx in ihrem Gedicht gleich zu Beginn erwähnt, denn Zwetajewa geht es auch um eine poetische Deutung dessen, was im Marxismus «Verdinglichung» genannt wird. Nur drei Jahre zuvor widmete der ungarisch-jüdische Denker Georg Lukács dem Begriff der Verdinglichung in seinem 1923 erschienenen Buch *Geschichte und Klassenbewusstsein* ein ganzes Kapitel. Seine Erweiterung des marxschen Denken, das auf die Objektivierung der Verhältnisse der arbeitenden Menschen durch die produzierten Waren verweist, erleuchtet Zwetajewas philosophisches Argument:

> Diese rationelle Objektivierung verdeckt vor allem — den qualitativen und materiellen — unmittelbaren Dingcharakter aller Dinge. Indem die Gebrauchswerte ausnahmslos als Waren erscheinen, erhalten sie eine neue Objektivität, eine neue Dinghaftigkeit, die sie zur Zeit des bloßen gelegentlichen Tausches nicht gehabt haben, in der ihre ursprüngliche, eigentliche Dinghaftigkeit vernichtet wird, verschwindet sagt Marx, «entfremdet nicht nur die Individualität der Menschen, sondern auch die der Dinge [...]».[15]

Der Aufstand der Dinge in Zwetajewas «Treppengedicht» ist also als Rebellion gegen die Vernichtung ihrer eigentlichen «Dinghaftigkeit» zu verstehen. Und so liest sich das Streben von Dingen zurück in das Material, aus dem sie produziert wurden, als Zwetajewas poetischer Versuch, die Individualität der Dinge wiederzugewinnen: «Was die Dinge, klug geworden lernten, / Ist – sie müssen Bruch mit Bruch vergelten.»[16] Demzufolge wäre auch die metonymische Darstellung der Mitbewohner des Hauses durch die von ihnen produzierten Waren als eine Manifestierung der Objektivierung der Menschen zu lesen. Der Vorwurf der Dinge gegen die Menschen – «Ihr – mit Gegenständen und Begriffen» – fungiert auch

12 Marina Zwetajewa: *Gruß vom Meer*, S. 92.
13 Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik-Verlag 1923, S. 97.
14 Marina Zwetajewa: *Gruß vom Meer*, S. 92.
15 Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, S. 104.
16 Marina Zwetajewa: *Gruß vom Meer*, S. 94.

als eine Kritik der kapitalistischen Gesellschaft. Zwetajewa bietet ihren Lesern eine bewusst zugespitzte gleichsam wörtliche Realisierung der politischen Metaphern an, denn die Dinge im Gedicht können die Verdinglichung nur auf eine radikale Weise rückgängig machen – durch das Feuer. In dem imaginierten Brand verschwinden die Dinge der Armut ohne die Menschen zu verletzen. Hier kehrt der biblische Aspekt der Jakobsleiter zurück in den Text: «Auf der Treppe – wo die Schläfer glühend traben – / Gehen die Regenbögen – was für Farben! – / Hoch und runter.»[17] Doch nicht die Engel (wie im Jakobstraum), sondern die Farben auf dem Treppenhaus, das den Brand überstanden hat, gehen die Treppen «hoch und runter». Am Ende des Gedichts entsteht statt des metaphysischen Raums an dieser Stelle im Text ein utopischer Raum der Dichtung, der es dem «lyrischen Ich» ermöglicht, jenseits der alltäglichen Armut zu existieren. Die bedrohend bleibende Armut wird aber bis zum Ende von Zwetajewas Leben für sie eine dauerhafte existenzielle Frage bleiben.

## II Zwischen Moskau und Paris

In den zwanziger Jahren wurde Paris zu einem der wichtigsten Zentren der russischen Literatur. Hier lebten die Schriftsteller Ivan Bunin, Alexander Kuprin und die Philosophen Lev Schestow, Nikolai Berdjajew und andere, für westliche Leser heute weniger bekannte russische Exilanten.[18] Wie der amerikanische Literaturwissenschaftler Simon Karlinsky feststellte, lebten die meisten dieser Autoren in heute kaum vorstellbaren prekären Verhältnissen. Ein besonders tragisches Beispiel für diese Armut, so betont auch Karlinsky, war die Lage von Marina Zwetajewa, die nie gut war, sich ab 1927 aber noch einmal verschlechtern sollte.[19] Diese Not war auch mit ihrer Position in der russischen Emigrations-Literatur verbunden. Im Jahr 1928 veröffentlichte Zwetajewa in der Zeitschrift *Eurasia* eine kurze poetische Begrüßung des Dichters Vladimir Majakowskij, der als führende Stimme in der Sowjetunion galt und der damals Paris besuchte. Nach einer Lesung von Majakowskij in Paris schrieb Zwetajewa mit Blick auf die

---

**17** Ebda., S. 102.

**18** Vgl. hierzu Robert Harold Johnston: Paris: Die Hauptstadt der russischen Diaspora. In: Karl Schlögel (Hg.): *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*. München: Beck 1994, S. 260–278.

**19** Simon Karlinsky: *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*. Cambridge: CUP 1985, S. 73.

Situation in Sowjetrussland: «Die Kraft liegt dort.»[20] Darauf folgte eine heftige und ablehnende Reaktion der russischen Immigranten, die Zwetajewas Text als vermeintlichen Ausdruck ihrer Unterstützung des sowjetischen Regimes wahrnahmen. In der Folge wurden weitere Publikation von Zwetajewas Werken in den russischen Emigranten-Zeitschriften fast unmöglich. Nicht zuletzt spielte auch die politische Tätigkeit ihres Mannes Sergej Efron und dessen Annäherung an den politischen Kurs der Sowjetunion eine wesentliche Rolle für die Distanzierung der russischen Emigrationskreise von Zwetajewa.[21] Zugleich blieb die Dichterin, wie bereits erwähnt, auch dem französischen literarischen Milieu fremd, obwohl sie die französische Sprache auf einem so hohen Niveau beherrschte, dass sie ein Prosawerk auf Französisch verfassen und ihr eigenes langes Gedicht ins Französische übersetzen konnte. Dennoch blieb sie für die französische Literaturszene ein unbeschriebenes Blatt. So begann für sie, in Worten ihres Übersetzers Ralph Dutli, «das Exil im Exil».[22]

Im gleichen Jahr, in dem ihre Begrüßung Majakowskijs in *Eurasia* erschien, publizierte Zwetajewa einen Essay über die Malerin Natalia Gontscharowa. Dieser Text fungierte als poetischer Wendepunkt im doppelten Sinn: einerseits als Meilenstein für die experimentelle Zuwendung zur für die Dichterin neuen Gattung der Prosa, und andererseits als Markierung des ernüchternden Endes derjenigen Phase der Emigration, in der Zwetajewa noch nicht völlig isoliert schreiben musste.[23] Doch diese zweieinhalb Jahre vor dem Treffen mit Gontscharowa erwiesen sich für Zwetajewa als höchst produktiv, und dies trotz der prekären finanziellen Lage. Während in ihrem Werk vor der Emigration nach Paris das Autobiographische fast ausschließlich in Liebesdiskursen transformiert wurde, erweiterte sich ab 1926 dessen Spielraum zunehmend. In ihren neuen Gedichten, die in Frankreich entstehen, beginnt sich Zwetajewa sowohl mit materiellen als auch mit sozialen Aspekten ihrer Existenz auf eine radikale philosophische Weise auseinanderzusetzten.

---

**20** Marina Zwetajewa: *Eurasia*, 24.11.1928, S. 8.

**21** Zu Efrons politischer Tätigkeit in Paris siehe: Mark Bassin/Glebov Sergey u. a.: *Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianis.* Pittsburg PA: PUP 2015, S. 8–10.

**22** Ralph Dutli: Nachwort. In: Marina Zwetajewa: *Mein weiblicher Bruder: Brief an die Amazone.* Übersetzung aus dem Russischen von Ralph Dutli. Berlin: Matthes & Seitz 1995, S. 77–95, hier S. 83.

**23** Auch in dem ausführlichen und wichtigen Aufsatz von Marie-Luise Bott ist von Zwetajewas erstem Prosawerk keine Rede, es ist bisher der Aufmerksamkeit der Forschung fast völlig entgangen, vgl.: Marie-Louise Botte: Marina Zwetajewa in der Emigration 1922–1939, S. 93–115.

Zur Zeit des Treffens der beiden Künstlerinnen, das von Zwetajewas Freund, dem russisch-jüdischen Literaturkritiker Mark Slonim initiiert worden war, lebte Gontscharowa bereits dreizehn Jahre in Paris. Wie war es zu ihrer Emigration nach Paris gekommen? Nach dem großen Erfolg, den sie mit ihrer Ausstellung von siebenhundertfünfzig Gemälden in Moskau im Jahr 1913 erzielt hatte, lud Sergei Daghilev sie noch im selben Jahr nach Paris ein, um sie für die Gestaltung der Dekoration des Opern-Balletts *Le Coq d'Or* von Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow zu gewinnen. Im Rückblick erweist sich diese Einladung als Beginn eines langen und fruchtbaren Aufenthalts in Paris, wo sie von 1915 bis zu ihrem Tode im Jahr 1962 mit ihrem Mann, dem Künstler Michail Larionow, lebte. Für Gontscharowa bedeutete Paris also der Beginn ihrer internationalen Anerkennung als russische Avantgarde-Künstlerin.

Zwetajewa kam zehn Jahre später nach Paris.[24] Im Spannungsfeld einer Stadt, die zum Exilort für die eine und zum Zufluchtsort für die andere geworden war, entstand das Prosawerk der Dichterin, das zugleich ihr einziges über Paris bleiben sollte. Der Text *Natalia Gontscharowa: Ihr Leben und ihr Werk*, der mehr als hundert Seiten umfasst, dokumentiert diese Begegnung, die in Gontscharowas Atelier in der Rue Visconti stattgefunden hat. Er war Zwetajewas erstes Prosawerk, eine Art experimentelle Studie, die sie in einem Brief als «Nicht-Aufsatz» (*ne statja*) bezeichnet hat: «Ich schreibe einen großen Nicht-Aufsatz über N. Gontscharowa, die beste russische Malerin und vielleicht auch der beste russische Maler.»[25]

Im Folgenden soll auf einen wichtigen Aspekt dieses vielschichtigen literarischen Portraits der Künstlerin näher eingegangen werden, der bisher kaum erforscht wurde, nämlich Zwetajewas Auseinandersetzung mit der kulturellen Bedeutung von Immigration. Um diese Dimension in Zwetajewas Prosawerk deutlich zu machen, wird zunächst Zwetajewas Darstellung der Topographie der Rue Visconti untersucht. Ihre Darstellung ermöglichte es ihr nämlich, auch den anderen Ort, der beiden Künstlerinnen vertraut war, die Moskauer Gasse ihrer Kindheit in Erinnerung zu rufen. Dabei birgt diese doppelte oder auch gespiegelte Topographie russischer Erinnerungen mit französischer Gegenwart, so mein Argument, Zwetajewas erste Überlegungen zur Bedeutung der Immigration und ihrer Wirkung auf die künstlerische Arbeit. Die Frage nach der Möglichkeit der Übersetzbarkeit von Kultur zieht sich als ein roter Faden durch Zwetajewas Schriften, die im französischen Exil entstanden sind. Es scheint mir also alles

**24** Ein Jahr später war Zwetajewa gezwungen, nach Bellevue – Pariser Vorort, umzuziehen – in Paris zu wohnen kam für sie aus finanziellen Gründen nicht mehr in Frage.

**25** Marina Zwetajewa: *Sobranije sochinenij v semi tomah* [Gesammelte Schriften in sieben Bänden]. Bd. VI. Moskau: Ellis Lak 1994, S. 376.

andere als Zufall, dass sich Zwetajewa ausgerechnet in ihrem Essay über Gontscharowa zum ersten Mal zur Frage der Immigration geäußert hat, da ja die Frage der Übersetzbarkeit der Kunst, sowohl der bildenden als auch der literarischen, in diesem Text eine wesentliche Rolle spielt.

In einem umfangreichen Aufsatz untersucht die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Molly Blasing die Transformationen der bildenden Kunst in Zwetajewas Werken in eine «linguistische oder poetische Form», die es ihr ermöglichte, die Frage des Selbst und des Anderen zu reflektieren. Ihr Hauptargument lautet wie folgt:

> In Zwetajewas schöpferischer Welt bietet einem das Auge ein Portal in eine andere Welt an, ein Medium, das den Zugang zu einer Version des Selbst oder zu einer anderen poetischen Seele ermöglicht. Die Dichterin sucht eine Verbindung mit einer Person oder mit einem Ort, die sie in der physischen Welt nicht greifen kann.[26]

Zu Recht weist Blasing auf diesen wichtigen und bislang so gut wie unerforschten Aspekt in Zwetajewas Schreiben hin. Mit Bezug auf den hier fokussierten Essay über Natalia Gontscharowa gibt sie der Frage nach dem biographischen Zusammenhang zwischen den beiden Künstlerinnen allerdings nur sehr wenig Raum. Es lässt sich jedoch nicht genug betonen, dass sich in diesem Text eine zugleich physische, intellektuelle und poetische Begegnung niedergeschlagen hat, vor deren Hintergrund Zwetajewa die kulturelle und existenzielle Bedeutung von Immigration zum ersten Mal reflektiert.

«Keine Gasse, eine Schlucht eher», so beginnt Zwetajewa ihren Essay, und sie fährt fort:

> Auf Armlänge die Wand: die Flanke des Berges. Keine Häuser, Berge, alte, uralte Berge. (Junge Berge gibt es nicht, ist er jung – ist er kein Berg, ein Berg – der ist eben alt.) Berge und Höhlen. Berg und Höhle sind ihr Heim. Keine Gasse. Schlucht eher, besser noch – ein enger Paß. So sehr keine Straße, daß ich jedes Mal, in Vergessenheit und Erwartung der Straße – dabei gibt es einen Namen, und es gibt eine Nummer! – an ihr vorüberlaufe und dessen erst direkt an der Seine gewahr werde. Also-zurück-suchen, aber die Gasse weicht aus- das ausweichende Wesen von Schluchten! Fragt doch das Bergvolk – umherhetzen, umhertappen – ist sie das? Nein, ein Haus, das sich auf einmal mit einem Hof dichtmacht – so groß wie ein Platz fast, nein ein Torbogen aus dem Jahrhunderte hervorwehen, nein, bloß – eine Straße mit Schaufenstern, mit Fahrzeugen. Die ich suche, gibt es nicht. Ist verschwunden. Der Berg hat sich geschlossen und dabei Goncharowa und ihre Schätze verschluckt. Zu Goncharowa komme ich heute nicht mehr hin, und ich selber komme um. Rechte Seite, linke Seite? Platz St. Germain, die Seine? Wo-was? Und in Bezug auf welches

26 Molly Thomasy Blasing: Marina Cvetaeva and the Visual Arts. In: Sibelian Forrester (Hg.): *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*. Leiden/Boston: Brill 2016, S. 91–238, hier S. 194.

> Was ist dies Wo? Und plötzlich – ein Wunder! – das gibt's doch nicht! Gibt es doch, denn es ist ja da! Wirklich – sie? Natürlich sie – er der enge Paß – die Schlucht! Gleich hier, zwischen zwei Häusern, als sei nichts gewesen, als sei sie schon immer dagewesen.[27]

Zwetajewa eröffnet ihren Text mit der Darstellung einer topografischen Desorientierung, ein avantgardistisches Verfahren, das ihr ermöglicht auch den Lesern zu verwirren. Denn ohne die einzelnen Erwähnungen der topographischen Merkmale der Stadt könnte man nicht ahnen, dass es um Paris geht. Diese Verschiebung oder sogar Vortäuschung des konkreten Orts verweist darauf, dass die Darstellung der Stadt Paris nicht im Zentrum des Essays stehen wird, sondern dass es im Essay um das Gegenteil geht, nämlich um die Möglichkeit, über die physischen Orte zu schreiben, die man – um noch einmal mit den Worten Blasings zu sprechen – nicht «greifen kann». Im gesamten Text wird die Rue Visconti also nicht mit ihrem Namen genannt. Nicht als eine Straße, sondern als ein Teil der Natur, oder als eine Schlucht aus *Tausendundeiner Nacht* inszeniert Marina Zwetajewa den Aufenthaltsort von Natalja Gontscharowa. In dieser Darstellung des Ateliers der Künstlerin spielt das urbane Element kaum eine Rolle – zweifellos nicht zufällig, da eine von Zwetajewas Hauptthesen über Gontcharowas Kunst genau darin besteht, dass der Ursprung ihrer avantgardistischen Kunst nicht in der Metropole liegt, sondern in der Begegnung mit dem russischen Dorf, in dem sie aufwuchs und in der Natur, die sie seinerzeit umgeben hatte. Doch es war keine Begegnung im folkloristischen Sinne, sondern ein Prisma der Wahrnehmung, oder in Zwetajewas Worten: «Das Ländliche nicht als Klasse, sondern als Lebensform».[28] Sogar in Moskau habe Gontscharowa immer wieder das Ländliche gemalt.[29]

Am Ende des ersten Kapitels macht Zwetajewa eine linguistische Bemerkung zu dem Wort «Aufenthaltsort», die von der philosophischen Bedeutung nicht zu trennen ist. Hier heißt es:

> Der Ort, wo ein Ding immer ist, der ist auch Aufenthaltsort – was für ein wunderbares Wort übrigens, es vermittelt in einem sowohl das Gegenwärtig-Sein als auch das Andauern, die Lage im Raum und das Erstrecken in der Zeit, was für ein langgestrecktes, was für ein geräumiges Wort. So ist Rußland zum Beispiel der Aufenthaltsort von Wehmut, über die ebenso befremdlich wie über den Wind zu sagen wäre: sie wohnt. Doch – sie wohnt![30]

---

**27** Marina Zwetajewa: *Gedichte, Prosa*. Übersetzung von Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987, S. 133.

**28** Marina Zwetajewa: *Gedichte, Prosa*, S. 243.

**29** Ebda.

**30** Ebda., S. 135.

Der Aufenthaltsort enthält also nicht nur die räumliche Komponente, sondern auch die zeitliche. Hierin kann man auch Zwetajewas poetische Definition der Immigration erkennen. Nicht zufällig gibt die Dichterin ausgerechnet Russland als Aufenthaltsort von Wehmut an, wird doch im Chronotopos des Pariser Hauses von Gontscharowa das vorrevolutionäre Moskau erinnert.

Durch die während einer der zahlreichen Besuche im Atelier zufällig wahrgenommene Aufschrift einer Holzkiste – «Trjehprudnuj» (Dreiteich) – entdeckt Zwetajewa, dass sie beide in Moskau in derselben Gasse groß geworden sind, und zwar in benachbarten Häusern. Im gemeinsamen Hof stand eine weiße Pappel, die für Zwetajewa zum Symbol ihrer Kindheit wurde. Zu der Zeit, als sie den Essay schrieb, war das alte Haus der Zwetajew-Familie längst zerstört. Sie hatte das Haus noch vor der Revolution, nach dem frühen Tod der Mutter, verlassen müssen, zerstört wurde es dann einige Zeit nach den Ereignissen vom Oktober 1917. Der Baum ihrer Kindheit aber, die weiße Pappel, überstand die Zeiten. Mit dem Haus verband Zwetajewa nicht nur ihre Kindheit, sondern eine ganze Welt, etwa die verschwundene Welt der russischen Intelligenzija, der ihre beiden Eltern angehört hatten. Das Haus war der «Aufenthaltsort» (im obigen Sinne) der Bücher ihres Vaters, der Kunstgeschichtsprofessor war, und der Musik ihrer Mutter, einer begabten Pianistin, die beide die besondere Atmosphäre ihrer Kindheit prägten. Im Jahr der Revolution sah Zwetajewa das Haus zum vorletzten Mal, wenn auch nur von außen:

> Ich schließe die Augen – da steht es. Ich öffne sie – es ist weg. Die Pappel hatte man nicht abgeholzt. Später vielleicht. In der Dreiteichgasse war ich nicht mehr. Werde ich auch nicht mehr sein, auch dann nicht, wenn die Druckerei Lewenson – schräg gegenüber von uns ehemals –, wo ich mein erstes Buch drucken ließ, irgendwann einmal mein letztes drucken werde.[31]

Diesem Versprechen ist Zwetajewa treu geblieben. Es war dies eine anti-nostalgische Erinnerungsgeste, man könnte auch sagen eine Umkehrung der Geste von Lots Frau, da Zwetajewa bewusst war, dass der Rückblick auf den zerstörten Ort die Vergangenheit nicht wieder lebendig machen kann.

Für Zwetajewa wurde Gontscharowa, die für sich selbst bezeugt hat, sie habe immer nach Osten gewollt, sei aber gen Westen gezogen, zu einer Vermittlerin der russischen Kunst in Frankreich und in Europa insgesamt. In ihrer Periodisierung von Gontscharowas Werken schlägt Zwetajewa die folgende Formel vor: Eine Phase «Russland» und eine Phase «Nach-Russland», auf keinen Fall aber «Russland» und «Emigration». Sie verstand Gontscharowas künstlerischen Werdegang

31 Ebda., S. 157.

als einen organischen Übergang und nicht als einen Umbruch, da die Werke der Malerin, ebenso wie diese selbst, sich in Frankreich gleichsam einlebten. Dass dies für die Dichterin alles andere als selbstverständlich ist, wird an anderer Stelle deutlich, wo Zwetajewa Einwanderung grundsätzlich als einen Bruch im Erstrecken der Zeit wahrnimmt – «das lebend als aus dem Kreis der Lebenden Ausgeschlossensein.»[32] Zugleich verbirgt diese existenzielle Formulierung eine Zeugenschaft davon, dass ihre eigene Erfahrung genau das Gegenbild zu derjenigen war, die Gontscharowa machte. Anders als für die Künstlerin bedeutete die Umsiedlung nach Frankreich für Zwetajewa wirklich einen Zeitbruch, da ihre Dichtung in der neuen Heimat nicht übersetzt wurde, vielleicht unübersetzbar blieb, sowohl für die französische Leserschaft als auch für den russischen Emigrantenkreis. Umso wichtiger war es für Zwetajewa, die Moskauer Gasse in ihrem Pariser Essay als einen gemeinsamen Erinnerungsort zu konstruieren, und zwar nicht nur aus nostalgischen, sondern vielmehr aus poetologischen Gründen, um nämlich die Gemeinsamkeit auch in der Kunst mittels eines avantgardistischen Schreibens zu offenbaren oder nachzudichten.

Nachträglich könnte man sagen, dass die Vollendung des Essays im März 1929 in Meudon für Marina Zwetajewa das Ende ihres Schreibens über Paris markierte. Es war dabei kein einseitiger Versuch von Marina Zwetajewa, die andere Kunst und die Kunst der anderen zu verstehen. Es gibt einen überraschenden Hinweis darauf, dass Natalja Gontscharowa diese doppelte Gemeinsamkeit ebenso empfunden hat. In einem Nebensatz machte Zwetajewa eine Anmerkung über Gontscharowas poetische Kraft des Sehens in allen Kunstbereichen, die ihr unter anderem ermöglichte, Zwetajewas metaphorische Sprache zu verstehen: «[…] und Gontscharowa, die nie Verse schrieb, die nie in Versen gelebt hat, begreift, weil sie sah und erkannte.»[33] Allerdings wusste Zwetajewa seinerzeit nicht, dass Gontscharowa tatsächlich einmal versucht hat, Gedichte zu schreiben. Erst vor wenigen Jahren wurde bekannt, dass die Malerin Zwetajewa ein Gedicht gewidmet hat, in dem sie sich und die Freundin «Schwestern» ohne gemeinsame Eltern nennt; leider aber hat sie dieses der Dichterin nie gezeigt:

Конечно мы сестры с тобой,
Но не по отцу, не по матери,
А по тополю белому, по тени, что падала
Утром и вечером,
На твой двор и мой,
По ветру залетному,

32 Ebda., S. 241.
33 Ebda., S. 231.

Что листьями сыпал,
Осенними желтыми,
На мой двор и твой,
По блеску желтому,
В серых и карих глазах.
По ритму четкому,
В мазках и словах.[34]

Selten ist in der Kunstgeschichte eine solche Gabe zu finden. Die Wahlverwandtschaft zwischen diesen beiden großen Künstlerinnen, die Gontscharowa in diesem Gedicht zum Ausdruck bringt und reflektiert, oder genauer gesagt mit Worten etabliert, gründete in mehreren Lebensbereichen. Gleich am Anfang evoziert die Malerin den Raum der Jugend, der durch die fast magische weiße Pappel und durch den gemeinsamen Hof, der im Gedicht zweimal erwähnt wird, dargestellt wird. Erst nachdem Gontscharowa die topographische Symmetrie zwischen sich und der Freundin hergestellt hat, nennt sie den wichtigsten Grund ihrer nichtbiologischen Verwandtschaft. In ihrer klaren Lyrik offenbart sie den wichtigsten Aspekt der gegenseitigen Verbundenheit – die Präzision der künstlerischen Sprache. So entsteht zwischen beiden Künstlerinnen ein gemeinsamer «Aufenthaltsort» der künstlerischen Arbeit, der in ihren literarischen Texten aufscheint, die auf Russisch in Paris verfasst wurden.

## III Euer Paris

Anfang der dreißiger Jahre reflektierte Zwetajewa sowohl in ihren Tagebüchern als auch in Briefen an Freundinnen ihre sich verschlechternde Lage und ihre intellektuelle Isolation. In einem Eintrag in ihren Arbeitsheften findet man die folgende Notiz über sich selbst: «Mein Misserfolg in der Emigration liegt darin, dass ich Nicht-Emigrantin bin, dass ich dem Geist nach, das heißt der Luft und der Spannweite nach, dort bin, dorthin, von dorther spreche.»[35] Diese auf keine Weise beschönigende Überlegung gibt eine poetische Definition des Exils als das Schreiben und das Sprechen von «dort». In diesem Sinne bedeutet für Zwetajewa

---

**34** «Of course, you and I are sisters / But not by father, nor mother / But by the white poplar / And the shadows that fell / Morning and evening / On your yard and mine. / By the visiting wind / That sprinkled yellow / Autumn leaves / On your yard and mine / By that yellow spark / In our grey and brown eyes. / By the precise rhythm in our brushstrokes and words.» Übersetzung von Molly Thomasy Blasing: Marina Cvetaeva and the Visual Arts, S. 218.

**35** Zwetajewa zitiert nach Walentina Korosteljowa: *XX Vek: Poety Russkije* [Das zwanzigste Jahrhundert: Russische Dichter], Moskau: DirectMedia 2014, S. 89. Meine Übersetzung.

die Immigration die Möglichkeit von «hier» zu schreiben. Das würde «Ankommen» bedeuten. Ein kurzes Gedicht mit dem Titel «Holzspan» aus dem gleichen Jahr 1931, in dem sie noch ein einziges Mal über Paris schreiben wird, bestätigt dies:

> Der Eifelturm in Reichweite! Reich es und klettere auf/ Aber jeder von uns/ hat solches gesehen, ich sage Euch, und sieht auch heutzutage./ Euer Paris scheint für uns langweilig und hässlich zu sein./ Russland, mein Russland, warum brennst Du so hell?[36]

Diese Strophen scheinen die kulturelle und zugleich poetologische Einsicht – Exil bedeutet Sprechen von «dort», Immigration bedeutet Sprechen von «hier» – noch in zugespitzter Form zum Ausdruck zu bringen. Der Grund für ihre existenzielle und poetologische Selbst-Positionierung als eine Nicht-Immigrantin liegt also nicht in der Unfähigkeit, das Hier und Jetzt darzustellen. Vielmehr geht es darum, dass Russland für Zwetajewa über viel größere sowohl ästhetische als auch kulturelle Anziehungskraft verfügt als Paris, trotz ihrer scharfen Ablehnung der sowjetischen Politik.

Es gab aber noch einen anderen, vielleicht weniger evidenten Grund dafür, warum ausgerechnet Marina Zwetajewa Frankreich als Ort des «Nicht-Ankommens» wahrgenommen hat. Es scheint so zu sein, dass Zwetajewas Einstellung zu Frankreich und zur französischen Kultur von Anfang an durch eine gewisse Ambivalenz geprägt war. Diese Ambivalenz erreichte ihren Höhepunkt 1932, nachdem Zwetajewa daran gescheitert war, sich im Pariser literarischen Milieu bekannt zu machen und von den französischen Schriftstellern wahrgenommen zu werden. Mit der Übersetzung ihres langen Gedichts «Le Gars…», für das Natalija Gontscharowa die Illustrationen beisteuern sollte, mache sich die Dichterin Hoffnungen, die französische literarische Szene auf sich aufmerksam machen zu können. Dank der Bemühungen ihrer Freundin Elena Iswolskaja gelang es Zwetajewa, zu einer Lesung in einem literarischen Salon eingeladen zu werden. Leider fehlen fast alle genauen Angaben zu dieser Lesung, so dass wir heute nicht viel über sie wissen. In der Forschung herrscht Unklarheit sowohl über den Ort, an dem die Lesung stattfand, als auch über die Teilnehmer. Doch über eins sind sich die Literaturhistoriker einig, nämlich dass es ein tragisches Fiasko war. Die in sozialen Kategorien in den Augen der Franzosen «deklassierte» große Dichterin aus Russland, die mit ihrer sehr alten Kleidung und mit einer besonderen, für den russischen Modernismus typischen Art der lyrischen Deklamation das avantgardistische Gedicht vortrug, blieb für die literarische Elite von Paris höchst befremdlich und insgesamt völlig unverständlich. Noch im gleichen Jahr machte sie einen

---

**36** Marina Zwetajewa: *Sochinenija*. Bd. III, S. 3. Meine Übersetzung.

weiteren – und letzten – Versuch, mit den Pariser Schriftstellern in einen Dialog zu treten, dieses Mal galt der Versuch der berühmten Amerikanerin Natalie Barney. Bis heute ist es unbekannt, unter welchen Umständen das Treffen zwischen den beiden Schriftstellerinnen stattfand.[37] Die einzige Erwähnung von diesem Ereignis ist in Zwetajewas Essay «Mon frère féminin. Lettre à L'Amazone», den sie 1932 auf Französisch verfasste. Die erste französische Ausgabe dieses Textes, der eine literarische Reaktion auf Barneys Buch *Pensées d´une Amazone* darstellt, erschien 1979, die erste russische Ausgabe erschien sogar erst 1987. Die Literaturwissenschaftlerin Ulrike Jekutsch fasst Zwetajewas Brief an Barney wie folgt zusammen: «Wenn Natalie Barneys *Pensées d´une Amazone* eine Verteidigung und Propagierung lesbischer Beziehungen unter kreativen Frauen darstellen, so versucht Cvetajewa eine partielle Widerlegung, indem, wie sie schreibt, gerade die Frage ins Zentrum rücke, die Barney nur am Rande erwähnt hat, nämlich die nach dem Kind.»[38] Diese Episode in Zwetajewas literarischer Biographie scheint mir nicht nur deshalb so wichtig zu sein, weil Zwetajewa hier zum ersten Mal ihre eigene Erfahrung in Liebesbeziehungen mit Frauen in einem literarischen Text reflektiert und in eine andere Sprache übersetzt, sondern auch deshalb, weil sie dies in einem Dialog mit einer anderen translingualen Autorin versucht. Auch wenn sie Barney schreibt, dass es ihr nur darum ginge, dass die amerikanisch-französische Autorin ihr zuhöre: «Hören Sie mir zu – Sie brauchen nicht zu antworten»,[39] erhoffte sie natürlich eine Antwort. Die Tatsache, dass der Dialog mit Natalie Barney von Zwetajewa zu Recht als Dialog mit der zeitgenössischen französischen Literatur assoziiert wurde und dass er gescheitert ist, hat sicherlich nicht nur zu Zwetajewas Selbst-Wahrnehmung als Nicht-Immigrantin beigetragen, sondern auch ihre kulturelle Ambivalenz Frankreich gegenüber verstärkt.

Noch im selben Jahr formulierte Zwetajewa in ihrem Essay über den Dichter und Maler Maximilian Woloschin, mehr als zwanzig Jahre nach ihrem ersten Besuch in Paris:

> Wir verspürten nie eine Verwandtschaft mit Frankreich. Wir sind verschieden. Wir liebten und lieben es, wir waren in Frankreich verliebt, sind es vielleicht noch immer oder werden es wieder sein, unsere Beziehung zu Frankreich ist Faszination ohne Verständnis, denn

---

**37** Karlinsky, Simon: Marina Tsvetaeva: *The Woman, Her World, and Her Poetry*. Cambridge: CUP 1985, S. 208.

**38** Ulrike Jekutsch: «Mein weiblicher Bruder»: Rollenkonflikte bei Marina Cvetaeva. In: Doris Ruhe (Hg.): *Geschlechterdifferenz im interdisziplinären Gespräch*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 151–171, hier S. 154.

**39** Marina Zwetajewa: *Mein weiblicher Bruder: Brief an die Amazone*. Übersetzung aus dem Russischen von Ralph Dutli. Berlin: Matthes & Seitz 1995, S. 10.

> einen anderen zu verstehen bedeutet, wenigstens für eine Stunde er zu werden. Wir aber sind außerstande, auch nur für eine Stunde Franzosen zu werden. Kraft und Ursprung unserer Faszination liegen zur Gänze – in der Fremdheit. Unser Verwandter, unsere Verwandtschaft ist der bescheidene und unansehnliche Nachbar Deutschland – in den wir nie verliebt waren, auch wenn wir ihn einst in Gestalt der besten Köpfe und Herzen unseres Landes liebten. Man ist ja auch nicht in sich selbst verliebt.[40]

In diesem Abschnitt offenbart die Dichterin in Umschreibungen eines Liebesdiskurses nicht nur ihre Haltung zur französischen Kultur, sondern auch diejenige Deutschland gegenüber, und damit die Quintessenz ihrer Kulturphilosophie, die auf ihre eigenen Erfahrungen in der Emigration zurückgreift. Um eine andere Kultur zu verstehen, so Zwetajewa, sollte man über die ethische Gabe verfügen, sich als der Andere imaginieren zu können. Damit die beiden Kulturen füreinander übersetzbar werden können, muss dieser Prozess aber wechselseitig verlaufen. Ohne diesen poetischen und ethischen Impuls, der das fremde Element in der anderen Kultur, das über eine große Anziehungskraft verfügt, de-fetischisiert, um sie zu verstehen, kann kein interkultureller Raum entstehen. Im Sinne Wolfgang Isers könnte man deshalb an dieser Stelle auch argumentieren, dass Zwetajewa nach einer kulturellen Übersetzbarkeit strebte, die nur dann eintrat, wenn sie einen Diskurs schaffte, in dem es möglich war, den «Raum zwischen Fremdheit und Vertrautheit zu verhandeln.»[41] Umso wichtiger scheint Zwetajewas Essay über Gontscharowa für das Verstehen von Zwetajewas Exilzeit in Frankreich zu sein, da er auch der einzige Pariser Text bleiben wird, in dem Paris als Ort der Begegnung zwischen Kunst und Dichtung Thema wird, als ein Raum also, der zwischen den Kulturen existieren kann.

## Literaturverzeichnis

Asadowski, Konstantin: Orpheus und Psyche. Vorwort. In: *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa: Ein Gespräch in Briefen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 7–45.

Blasing, Molly Thomasy: Marina Cvetaeva and the Visual Arts. In: Sibelian Forrester (Hg.): *A Companion to Marina Cvetaeva Approaches to a Major Russian Poet*. Leiden/Bosten: Brill 2016, S. 191–238.

Bassin Mark/Glebov Sergey u. a.: *Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianis*. Pittsburg PA: Pittsburg University Press 2015.

**40** Marina Zwetajewa: *Begegnungen mit Maximilian Woloschin, Andrej Belyj und Rudolf Steiner*. Übersetzung von Ilma Rakusa und Rolf-Dietrich Kiel. Dornach: Verlag die Pforte 2000, S. 93.

**41** Wolfgang Iser: On Translatability. In: *Surfaces* IV, 307 (1994), S. 1–13, hier S. 9.

Botte, Marie-Louise: Marina Zwetajewa in der Emigration 1922–1939. In: Simon-Pierre Hamelin, *101 rue Condorcet, Clamar*. Übersetzung von Regina Keil-Sagawe. Hamburg: Osburg Verlag 2017, S. 93–115.
Dutli, Ralph: Nachwort. In: Marina Zwetajewa: *Mein weiblicher Bruder: Brief an die Amazone*. Übersetzung von Ralph Dutli. Berlin: Matthes & Seitz 1995, S. 77–95.
Iser, Wolfgang: On Translatability. In: *Surfaces* IV, 307 (1994), S. 1–13.
Jekutsch, Ulrike: «Mein weiblicher Bruder»: Rollenkonflikte bei Marina Cvetaeva. In: Doris Ruhe (Hg.): *Geschlechterdifferenz im interdisziplinären Gespräch*. Würzburg: Königshausen & Neuman 1998, S. 151–171.
Johnston, Robert Harold: Paris: Der Hauptstadt der russischen Diaspora. In: Karl Schlögel (Hg.): *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*. München: Beck 1994, S. 260–278.
Karlinsky, Simon: *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*. Cambridge: CUP 1985.
Korosteljowa, Walentina: *XX Vek: Poety Russkije* [Das zwanzigste Jahrhundert: Russische Dichter]. Moskau: Direct Media 2014.
Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik-Verlag 1923.
Stock, Ute: *The Ethics of the Poet: Marina Tvetaeva's Art in the Light of Conscience*. Leeds: Maney Publishing 2005.
Zwetajewa, Marina: *Gedichte, Prosa*. Übersetzung von Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987.
Zwetajewa, Marina: *Sochinenija* [Gesammelte Schriften]. Moskau: Chudozestvennaja Literatura 1990.
Zwetajewa, Marina: *Gruß vom Meer*. Übersetzung von Felix Phillip Ingold. München: Hanser Verlag 1994.
Zwetajewa, Marina: *Sobranije sochinenij v semi tomah* [Gesammelte Schriften in sieben Bändern]. Moskau: Ellis Lak 1994.
Zwetajewa, Marina: *Mein weiblicher Bruder: Brief an die Amazone*. Übersetzung von Ralph Dutli. Berlin: Matthes & Seitz 1995.
Zwetajewa, Marina: *Begegnungen mit Maximilian Woloschin, Andrej Belyj und Rudolf Steiner*. Übersetzung von Ilma Rakusa/Rolf-Dietrich Kiel. Dornach: Verlag die Pforte 2000.

Eva-Tabea Meineke

# «Il nostro destino splendido di viaggianti»

## Die Rezeption der italienischen Avantgarde im Paris des Surrealismus

## I Die Ambivalenz der Moderne

Am 8. Juli 2017 wurde die eritreische Hauptstadt zum Unesco Weltkulturerbe erklärt, «Asmara: eine modernistische afrikanische Stadt».[1] Diese Widmung erfolgte bezeichnenderweise vor dem Hintergrund der von Afrika über das Mittelmeer nach Süditalien gelangenden Flüchtlingsströme sowie einer europäischen Politik, die auf diese Herausforderung immer wieder mit der Betonung von klaren nationalen Grenzziehungen reagiert. Eritrea war von 1890 bis 1941 italienische Kolonie; das koloniale Erbe Italiens, die hauptsächlich in den 1930er Jahren errichtete modernistische Architektur des Faschismus mit ihren rationalistischen Gebäuden, ist über die Jahrzehnte Teil der Identität des jungen Staates geworden, das «historische Asmara» fungierte als «Bezugspunkt im Bemühen um Unabhängigkeit» Eritreas von Äthiopien.[2] Die Architekturtheoretiker Peter Volgger und Stefan Graf haben an der Universität Innsbruck das urbanistische Erbe Asmaras erforscht; die Ausstellung *Asmara – The Sleeping Beauty* zeigte die Ergebnisse des Projekts, das Architektur und Biopolitik in den Fokus nimmt. In Asmara machen Volgger und Graf ein « modernistisches Programm» aus, «welches auch ambivalente ideologische Momente der Moderne beinhaltet» und entgegen den postmodernen Tendenzen und der Globalisierung vom autoritären Staat gezielt für dessen «nation-building»-Projekt eingesetzt wird.[3]

Im Mittelpunkt der Aufnahme Asmaras in die Welterbeliste stand eine von dem italienischen Architekten Giuseppe Pettazzi im futuristischen Stil entworfene Tankstelle in Form eines startenden Flugzeugs, die 1938, in der Hochphase

---

**1** Vgl. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-weltweit/asmara-eine-modernistische-stadt-afrikas-neue> [29.10.2018].

**2** Ebda.

**3** Peter Volgger/Stefan Graf: Asmara – The Sleeping Beauty. Eine Ausstellung kuratiert von Stefan Graf und Peter Volgger. <https://aut.cc/ausstellungen/asmara-the-sleeping-beauty> [29.10.2018]; Vgl. auch Peter Volgger/Stefan Graf (Hg.): *Architecture in Asmara – Colonial Origin and Postcolonial Experiences*. Berlin: DOM publishers 2017.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-003

faschistischer Expansion, fertiggestellt worden war.[4] Die afrikanischen Kolonien fungierten als «Experimentalräume» für die italienischen Avantgardisten, Asmara wurde beispielsweise als frühe «autogerechte Stadt» geplant.[5] Die ‹beflügelte› Tankstelle, die als *Fiat Tagliero* bekannt ist, macht aus der eritreischen Hauptstadt bis heute einen futuristischen Ort, an dem sich Europa und Afrika, koloniale Vergangenheit und postkoloniale Gegenwart, künstlerischer Ausdruck, Technik und afrikanische Landschaft bzw. afrikanisches Licht auf ideale Weise verschränken. Der Kopf der Futuristen Filippo Tommaso Marinetti betont im Jahr der Errichtung der *Fiat Tagliero* in einem Vortrag an der *Accademia d'Italia* die Bedeutung Afrikas als Ursprung der (futuristischen) Künste und ihrer Poesie.[6] Liegt die Schönheit des modernistischen Asmara womöglich in der Tatsache begründet, dass sich dort, trotz allen negativen Beigeschmacks der politischen Kolonisierung und des Faschismus, der Kreis des wechselseitigen Austausches Afrikas mit Europa wieder schließt, der Futurismus als Kunstform gewissermaßen in seinen «Mutterschoß»[7] zurückgekehrt ist, und daher die Identifikation der eritreischen Bevölkerung mit demselben funktioniert? Interessant ist es darüber hinaus zu beobachten, dass die modernistische Architektur dem jungen eritreischen Staat als Anker für die Herausbildung von Zusammenhalt und Nationalgefühl dient. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, welche Rolle Migrationserfahrungen und die damit verbundene Auseinandersetzung mit anderen Kulturräumen, Kulturlandschaften und Sprachen im Hinblick auf die Herausbildung der ästhetischen Innovationen der frühen Avantgarde gespielt haben und wie diese künstlerische Arbeit an den Grenzen zum Nährboden für nationalistische Interessen werden konnte. Diese Ambivalenz der Moderne, die Volgger und Graf mit Blick auf Asmara betonen, gilt es bezüglich der italienischen Avantgarde in Europa zu beleuchten, die am Beispiel von Filippo Tommaso Marinetti und den Brüdern de Chirico, vor allem dem jüngeren Alberto Savinio, untersucht wird. Dabei sollen die Einflüsse der Italiener auf den Surrealismus in Paris im Vordergrund stehen, der sich seinerseits ambivalent gestaltet, indem er seine Ästhetik aus der Arbeit an den Grenzen gewinnt und sich trotzdem auch, wenn auch nicht im selben Maße wie der Futurismus, als nationale Bewegung begreift.

---

4 Vgl. Massimo Minella: Il sogno dell'ingegnere che disegnò le ali alla bellezza di Asmara. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/07/17/il-sogno-dellingegnere-che-disegno-le-ali-alla-bellezza-di-asmara21.html> [25.01.2018].

5 Peter Volgger/Stefan Graf: Asmara – The Sleeping Beauty.

6 Vgl. Pasquale A. Jannini: Introduzione. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Scritti francesi*. Bd. 1. Mailand: Mondadori 1983, S. 7–30 (12).

7 Filippo Tommaso Marinetti wurde auf afrikanischem Boden, im ägyptischen Alexandria geboren.

# II Die italienische Avantgarde im Spannungsfeld von Migration und nationaler Anbindung: Filippo Tommaso Marinetti und die Brüder de Chirico

Wichtige Einflüsse auf die Avantgarde in Paris, allen voran den Surrealismus, stammen von Italienern, die sich in privilegierten Migrationskontexten[8] zu Künstlern entwickelten und aus der erlebten Hybridität heraus neue Ideen formierten. Die italienische Avantgarde bildete sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg heraus, man kann ihr eine Vorreiterfunktion in Europa[9] zuschreiben und dies obwohl – oder womöglich gerade weil – Italien sich mit seinem reichen kulturellen Erbe eigentlich dem «passatismo» verschrieben hatte.[10] Die italienischen Künstler, wie Filippo Tommaso Marinetti oder die Brüder de Chirico, bewegten sich als dezidierte Grenzgänger bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Paris und gelangten 1909 mit dem futuristischen Manifest, das auf der Titelseite des *Figaro* erschien, und 1914 mit Andrea de Chiricos spektakulärem Auftritt am Klavier in den Räumen der *Soirées de Paris*, auf den Höhepunkt ihrer avantgardistischen Ausdruckskraft.[11] Nach dem Krieg flossen ihre Impulse entscheidend in die Herausbildung des Surrealismus mit ein und beförderten die Entwicklung der ästhetischen Gestaltungsmittel dieser Bewegung. Paris fungierte dabei als Sammelbecken für die Ideen der italienischen Grenzgänger; sie fanden dort in abgerundeter Form – das surrealistische Manifest kommt lange nicht so provokant daher wie das futuristische – Einzug in die deutlich intellektueller ausgerichtete und auf Wissenschaftlichkeit zielende französische Avantgarde.

**8** Anna Lipphardt verwendet in ihrer Theorie die Bezeichnungen «privilegierte Mobilität» und «mobile Hochqualifizierte». In: Dies.: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *APuZ* 26/27 (2015). <http://www.bpb.de/apuz/208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden?p=all> [25.01.2018].

**9** Vgl. z. B. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: J.B. Metzler 1998, S. 132 und S. 193. Auch Gottfried Benn erklärt in seiner Marburger Rede «Probleme der Lyrik»: «Das Gründungsereignis der modernen Kunst in Europa war die Herausgabe des futuristischen Manifestes von Marinetti, das am 20. Februar 1909 in Paris im ‹Figaro› erschien». In: Ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Bd. 1. Wiesbaden: Limes 1966, S. 494–532, hier S. 498.

**10** Vgl. Sabine Schrader: Einleitung. In: Sabine Schrader/Barbara Tasser (Hg.): *Futurismo al 100 % - 100 % Futurismus*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2012, S. 11–16, hier S. 12.

**11** Vgl. dazu Eva-Tabea Meineke/Gesa zur Nieden: Kunst und Krieg bei Alberto Savinio. In: *Zibaldone* 57 (2014), S. 19–32.

Italien ist auch das Land, in dem sich Anfang der 1920er Jahre erstmals der Faschismus herausbildete; diese Tatsache gilt in der historischen Forschung als Konsequenz der lange Zeit durch Fremdherrschaften und das Fehlen einer Nationalkultur bedingten Opferrolle des Landes.[12] Das mit dem Risorgimento aufgekommene Nationalgefühl wurde in der Folge des Ersten Weltkriegs durch den Faschismus totalitaristisch instrumentalisiert; bereits der Futurismus um Marinetti hatte, womöglich ebenfalls aufgrund des historischen Unterlegenheitsgefühls der Italiener und in dezidierter Abgrenzung vom *Decadentismo* und seinem auf Verfeinerung der Sinne zielenden Ästhetizismus, jegliche Schwäche und die Verweiblichung mit Verachtung gestraft und sich stattdessen an der Kampfeslust und Verherrlichung des Krieges orientiert. Im Klima des durch den Ersten Weltkrieg geschürten Nationalismus wurden die Erfolge des Römischen Reichs, die schon im 19. Jahrhundert im Hinblick auf das Risorgimento eine wichtige Rolle gespielt hatten und beispielsweise von Leopardi beschworen wurden,[13] von Mussolini genutzt, um ein neues römisches *Impero*[14] zu formieren und sich seine eigene Machtposition in der Nachfolge der Imperatoren zu sichern. Im Hinblick auf die Kunst orientierte sich der Faschismus folglich zum einen an der Antike und dem Klassizismus; gleichzeitig schöpfte er aber auch die Funktionalität der Moderne aus und kollaborierte mit der Avantgarde.[15] Es ist zu beobachten, dass beide künstlerischen Ausrichtungen, die neoklassische wie die moderne, im italienischen Kontext ambivalente Deutungen zulassen: Der Rückgriff auf die Antike kann zwar den imperialistischen Charakter des Römischen Reiches zum Ausdruck bringen und Italien im nationalistischen Sinne verherrlichen. Mit seiner Vielvölkerordnung, Mehrsprachigkeit und Multikulturalität verkörpert das Römische Reich aber auch ein Modell für ein vereintes Europa – auf diese letztere Weise wird die Antike im Werk der Brüder de Chirico und insbesondere des jüngeren Andrea de Chirico genutzt, der sich dabei vor allem auf den Polytheismus der Antike stützt.[16] Analog

---

**12** Vgl. u. a. Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities: Italy 1922–1945*. Berkeley: University of California Press 2001, S. 7.

**13** Vgl. Giacomo Leopardi: All'Italia. In: Ders.: *Canti*. Herausgegeben von Niccolò Gallo/Cesare Garboli. Turin: Einaudi ([1]1962) 1993, S. 3–10.

**14** Vgl. George Talbot: *Censorship in Fascist Italy 1922–43*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007, S. 2.

**15** Vgl. Umberto Silva: *Kunst und Ideologie des Faschismus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1975, S. 181–199.

**16** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten. Das Werk Alberto Savinios von der «scrittura metafisica» zum «surrealismo archeologico»*. München: Wilhelm Fink 2003, S. 278. Gahl zitiert Savinio aus dem Stichwort «Germanesimo» der *Nuova enciclopedia*: «i Romani sono i creatori, per quanto inconsapevoli, di quella unione intellettuale di più popoli associati da comuni idee civili e morali che si esprime nel concetto Europa.»

können auch die avantgardistischen Formen sowohl im aggressiven, kriegsverherrlichenden, die nationalen Fronten verschärfenden Sinne verstanden werden, als auch als Möglichkeit, durch die Arbeit an den Grenzen die Freiheit des Individuums zu befördern.

Filippo Tommaso Marinetti ist trotz seiner späteren Affinität zum Faschismus als Künstler national schwer zuzuordnen; erst Ende der 1960er Jahre ging der avantgardistische Marinetti mit der Veröffentlichung seiner Schriften in der Klassikerreihe der Meridiani von Seiten Luciano De Marias in die italienische Literaturgeschichte ein.[17] Tatsächlich ist er ein «scrittore egizio-milanese-parigino»[18]: Er wurde 1876 in der kolonialen Welt, auf afrikanischem Boden, im ägyptischen Alexandria geboren. Seine Eltern Enrico und Amalia Grolli hatten sich wenige Jahre zuvor dort niedergelassen, weil sein Vater zunächst als Zivilanwalt in den Geschäftsbüros der Gesellschaft für den Bau des Suezkanals tätig war, dann selbst mehrere Kanzleien eröffnete und später als Anwalt für den Khedive von Ägypten Muhammad Tawfiq Pascha bedeutenden Einfluss erlangte.[19] Durch die ägyptischen Kontakte seines Vaters konnte Filippo Tommaso Marinetti später sein futuristisches Manifest auf der Titelseite des Pariser *Figaro* veröffentlichen.[20] In Alexandria ging er auf das französischsprachige Jesuitenkolleg Saint-François-Xavier. Seine Mutter brachte ihm zu Hause die italienischen Klassiker nah, darunter Dante, aber auch D'Annunzio und machte ihn darüber hinaus mit Rousseau und Baudelaire im französischen Original vertraut.[21] In Alexandria gründete Marinetti noch als Schüler die kleine Zeitschrift *Papyrus* – man beachte, dass der Name auf die antike Kultur des Mittelmeerraums zurückverweist, die Europa und Afrika verband. Die Kindheit und Jugend in Ägypten hat Marinettis Werk nachhaltig beeinflusst, er selbst formulierte dies einmal wie folgt: «Le pays africain a mordu sur mon tempérament».[22] Seine erste Nahrungsaufnahme als Säugling, auf die er seine Vitalität zurückführt, habe er einer sudanesischen Amme zu verdanken, was er im autobiographischen Rückblick zu einer Er-

---

**17** Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Herausgegeben von Luciano de Maria. Mailand: Mondadori 1968.

**18** Luigi Ballerini. Introduzione. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka il futurista*. Mailand: Mondadori 2003, S. VII-XLVIII, hier S. XXII.

**19** Vgl. Luigi Paglia: Filippo Tommaso Marinetti. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 70 (2008). <http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-tommaso-marinetti_(Dizionario-Biografico)/> [26.01.2018].

**20** Luigi Ballerini: Introduzione. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka il futurista*, S. VIII.

**21** Vgl. Luigi Paglia: Filippo Tommaso Marinetti und Pasquale A. Jannini: Introduzione, S. 12.

**22** Filippo Tommaso Marinetti zit. nach Pasquale A. Jannini, ebda. S. 14.

weckungserfahrung stilisierte: «Cominciai in rosa e nero; pupo fiorente e sano fra le braccia e le mammelle color carbone coke della mia nutrice sudanese.»[23]

Fast achtzehnjährig verlässt Marinetti Ägypten, um in Paris sein *baccalauréat* zum Abschluss zu bringen. Danach kommt er, politisch und literarisch beeinflusst von dieser Pariser Erfahrung, nach Mailand. Bis 1909 schreibt Marinetti durchweg auf Französisch und dies nicht nur in der Literatur, sondern auch in seinen Briefen und Widmungen. Jannini vertritt sogar, dass Marinetti sich bis 1912 als französischer Schriftsteller begriff.[24] Allerdings gesteht beispielsweise Marcel Raymond in seiner französischen Literaturgeschichte *De Baudelaire au Surréalisme* (1933 erstveröffentlicht und mehrmals wieder aufgelegt) dem Futurismus keine besondere Bedeutung im Kontext der Avantgarde zu; Marinetti wird darin mit keinem Wort als französischer Schriftsteller erwähnt.[25] Erst 1976, zum hundertsten Geburtstag Marinettis, finden sich erste Anerkennungen von französischer Seite (z. B. von Pierre-Olivier Walzer), und Claude Bonnefoy bestätigt in seiner Rezension des von Giovanni Lista in der Reihe *Poètes d'aujourd'hui* in Paris (Seghers 1976) publizierten Portraits *Marinetti*: «Des initiateurs de la poésie moderne, Marinetti est le plus méconnu».[26] Auch in Ägypten findet der 1905 von einem Journalisten in Kairo als ein «égyptien de grand talent et de grand avenir» bezeichnete Marinetti keinen Eingang in die Literatur- und Kulturgeschichte in französischer Sprache.[27] Als Grenzgänger hatte er es schwer, in eine nationale Literaturgeschichtsschreibung einzugehen; im Kontext der sich zuspitzenden Nationalismen deklarierte er sich dann dezidiert als Italiener: «Venni a Milano *bachelier es lettres* [sic!], con una cultura francese, ma invincibilmente italiano, a dispetto di tutti i fascini parigini.»[28]

1908, ein Jahr vor der Publikation des futuristischen Manifests, hatte Émile Bernard Marinetti einen Dithyrambus gewidmet – und dies sicher nicht zufällig in der Form der antiken Gattung für Chorlyrik mit deren Rhythmus und Musikalität. Der Dithyrambus wurde in der sich an Paris orientierenden Zeitschrift *Poesia* veröffentlicht, die Marinetti 1905 selbst gegründet hatte,[29] und fasst die hybride

**23** Filippo Tommaso Marinetti: *Scatole d'amore in conserva*. Rom: Edizione d'Arte Fauno 1927, S. 8.

**24** Vgl. Pasquale A. Jannini: Introduzione, S. 7.

**25** Vgl. Ebda., S. 9. Vgl. zum nationalistischen Charakter der Avantgarden auch Luigi Fontanella: *Il Surrealismo italiano*. Rom: Bulzoni 1983, S. 11.

**26** Claude Bonnefoy zit. nach Pasquale A. Jannini: Introduzione, S. 10.

**27** Vgl. Ebda., S. 11.

**28** Filippo Tommaso Marinetti: *Scatole d'amore in conserva*, S. 13.

**29** Vgl. Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore uccello. In: Sergio Luzzatto/Gabriele Pedullà u. a. (Hg.): *Atlante della letteratura italiana*. Bd. III: *Dal romanticismo a oggi*. Turin: Einaudi 2012,

nationale und kulturelle Identität des Kopfes der Futuristen mit Blick auf ihr vielfältiges künstlerisches Potential zusammen; Italien wird dabei die Musikalität zugeschrieben, Frankreich die Revolution und Ägypten das Licht:[30]

> Trois Nations en vous ont leur Hôte présent:
> L'Égypte et sa clarté dansante et son Désert,
> L'Italie suave et ses Concerts
> La France et son Ardeur de Révolte et de Sang;
> Et vous êtes ainsi la belle Trilogie
> De trois Forces en vous jetant leur énergie.[31]

Dass die Innovativität der hier zu diskutierenden italienischen Künstler markant von der Peripherie auf die sich in Paris entwickelnde Avantgarde wirkte, zeigen neben Marinetti insbesondere auch die Brüder de Chirico mit ihrer *arte metafisica*.[32] Giorgio und Andrea de Chirico, der sich später Alberto Savinio nannte,[33] wurden in Volos und Athen als Kinder von Evaristo de Chirico und Gemma Corvetto geboren. Da der Vater Evaristo als Direktor der Entreprise E. Chirico et Cie. am Bau der ersten Eisenbahnlinie Thessaliens beteiligt war, wechselte die Familie sehr häufig den Wohnort.[34] Die Brüder lebten in Athen, München, Paris sowie in verschiedenen italienischen Städten und entwickelten ihre «metaphysische Poesie» im künstlerischen Austausch untereinander, der die Malerei, Musik und Literatur einbezog.[35] Paola Italia zeichnet in ihrer umfangreichen Monographie *Il pellegrino appassionato* Savinios Entwicklung zum italienischen Schriftsteller im Zeitraum von 1915–1925 nach und betont, dass dieser nie einen wirklichen Schulabschluss erzielte, sondern vermutlich in Griechenland von seinem

S. 454–459, hier S. 454: «Decisamente protesa verso Parigi è la rivista ‹Poesia›, che fonda e dirige fra il 1905 e il 1909 e nella quale andrà pubblicando i poeti simbolisti francesi e italiani.»

**30** Afrikas Verbindung zum «Licht» bei Marinetti ist in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* subtil durch den Vergleich der Futuristen mit «fari superbi» (S. 7) auszumachen, da der Begriff von «Pharos» stammt, dem ersten Leuchtturm der Geschichte, demjenigen Alexandrias.

**31** Émile Bernard: À Marinetti. In: *Poesia* IV, 6 (Juli 1908), S. 6; Vgl. Luigi Ballerini: Introduzione, S. XV.

**32** Vgl. zu den Einflüssen und Wechselwirkungen Italien – Frankreich im Umfeld des Surrealismus Verf.: *Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

**33** Vgl. zur Namensgebung Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore-uccello, S. 454–459.

**34** Vgl. Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne. Studien zur Poetik Alberto Savinios*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2001, S. 11.

**35** Vgl. Magdalena Holzhey/Gerd Roos: Giorgio de Chirico und Alberto Savinio. Eine Biografie der Dioskuren. In: Paolo Baldacci/Wieland Schmied (Hg.): *Die andere Moderne. De Chirico Savinio*. Ostfildern/Berlin: Hatje Cantz 2001, S. 25–43, hier S. 29.

Vater die ersten literarischen Kenntnisse vermittelt bekam. 1903 erhielt Andrea de Chirico am Athener Konservatorium ein Diplom für Klavier und Komposition, bevor er ab 1906 in München bei Max Reger studierte.[36] Dort wurde die Ausrichtung der Brüder auf die Vielfalt der Künste um eine Rezeption von Nietzsche, Schopenhauer und Böcklin in Verbindung mit Leopardi[37] erweitert. In ihrer Mailänder Zeit 1909–1910 machten sie sich darüber hinaus mit weiteren italienischen Klassikern vertraut, vom Cinquecento bis ins Ottocento,[38] und sie entwickelten gemeinsam eine neue Musikalität und Bildlichkeit.

Beide Brüder verfassten ihre literarischen Werke zunächst auf Französisch und integrierten das Italienische oder auch andere Sprachen und Dialekte, so z.B. Savinios *Chants de la mi-mort* (1914), *Hermaphrodito* (1919) oder de Chiricos *Hebdomeros* (1929). In Paris, wohin es die Brüder 1911 nach einander verschlug,[39] erlebte Savinio «il suo simultaneo ingresso nella letteratura francese e nella letteratura italiana».[40] Als sie 1915 aufgrund des Krieges, der sie auf ihre Nationalität zurückwarf, von Paris nach Ferrara übersiedelten, wiesen sie allerdings kaum Kenntnisse des Italienischen auf und situierten sich doch als ‹italienische› Künstler. Paola Italia, die in Florenz Archivmaterial von dieser Zeit im Hinblick auf Savinios «apprendistato letterario» untersucht hat, konstatiert, dass es sich bei Savinio um einen «scrittore italiano» handelt, «partito da una meno che scolastica conoscenza della lingua italiana, che inizialmente traduceva dal francese, con (dichiarata) ‹somma fatica›.»[41] Der Autor formierte sich in Ferrara, so Italia, indem er neben Handbüchern zu Grammatik und Stilistik auch Klassiker der italienischen Literatur studierte; besondere Bedeutung misst sie in diesem Zusammenhang dem Leopardi der *Operette morali* bei.[42] Savinio schrieb in dieser Zeit sowohl auf internationaler Ebene für Tristan Tzaras Zeitschrift *Dada* als auch auf Italienisch für *La Voce* von Giuseppe de Robertis.[43]

Die Rezeption der Zeitgenossen fasst hauptsächlich Savinios «Fremdheit» und «Befremdlichkeit» ins Auge: «Non c'è scrittore italiano per gli italiani più ‹straniero› di Savinio», äußerte Leonardo Sciascia einmal.[44] Papini wertet diese

---

**36** Vgl. Paola Italia: *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915–1925*. Palermo: Sellerio 2004, S. 27–28.
**37** Vgl. Magdalena Holzhey/Gerd Roos: Giorgio de Chirico und Alberto Savinio, S. 29.
**38** Vgl. Paola Italia: *Il pellegrino appassionato*, S. 28.
**39** Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 13.
**40** Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore-uccello, S. 454.
**41** Paola Italia: *Il pellegrino appassionato*, S. 14.
**42** Vgl. ebda.
**43** Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore-uccello, S. 454.
**44** Anmerkung Leonardo Sciascias zur «Introduzione» Héctor Bianciottis. In: Alberto Savinio: *Souvenirs*. Palermo: Sellerio ([1]1976) 1989, zit. nach Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 27.

Tatsache positiv, denn er betont, dass Savinio der internationalen Avantgarde angehöre und daher eigentlich in Paris als dem «*atelier* dell'Europa» beheimatet sei.[45] Andere, wie beispielsweise Bino Binazzi, schreiben dem Dichter, der die Sprachen so sehr mische, die Unfähigkeit zu, in der Sprache Dantes, einem stilistisch hochwertigen Italienisch zu schreiben oder heben, wie Francesco Meriano, nur seine patriotisch gefärbten Erzählungen aus der Zeit in Makedonien (von Juli 1917 bis Oktober 1918) hervor, wo er aufgrund seiner Griechischkenntnisse als Übersetzer zum Einsatz kam, sich jedoch umso mehr nach eigenen Kriegserlebnissen sehnte, die ihm wegen der Ausmusterung verwehrt blieben.[46] In der nationalistisch und antimodern eingestellten italienischen Kultur der Zwischenkriegszeit wird Savinio aufgrund seiner europäischen Haltung und Angliederung an eine international ausgerichtete Moderne im Pariser Geist äußerst kritisch betrachtet, von manchen sogar verspottet; Marcello Carlino schreibt von «ostracismi e emarginazioni», mit denen der Dichter zu kämpfen hatte.[47] Für die Zeitschrift *La Ronda* besprach Savinio in jenen Jahren die französische Literatur und fungierte als Vermittler einer europäisch ausgerichteten Kultur; nach dem Marsch auf Rom wurde das Erscheinen der Zeitschrift jedoch eingestellt, und auch Pirandellos Teatro d'Arte entwickelte sich zunehmend zu einer privaten Einrichtung, in der für Savinio kein Platz war. Sein «umorismo» und seine Ironie, die einen gewissen Pessimismus vertreten und den Ernst des Krieges nicht anzuerkennen scheinen, trafen in der Rezeption auf viel Unverständnis; mit dem sich in den 1920ern herausbildenden Faschismus, der auf Stärke und Durchsetzungsvermögen der Italiener zielte, erwiesen sie sich als unvereinbar. 1926 zog Savinio auf der Flucht vor der italienischen Autarkiepolitik erneut nach Paris um, wo er sieben Jahre verweilte und sich in den Kreisen der Avantgarde bewegte.[48] Louis Aragon hatte den Künstler 1924 in seinem Manifest *Une vague de rêves* direkt adressiert und ihn sich zurück nach Paris gewünscht; er bezeugte dadurch dessen wichtigen Einfluss auf die Surrealisten.

---

**45** Giovanni Papini: *Alberto Savinio*, zit. nach Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 28.

**46** Vgl. Bino Binazzi: *Dai «cabarets» di Parigi ai baraccamenti di Salonicco. Avventure liriche d'un caporale d'eccezione* und Francesco Meriano: *Umorismo futurista*, zit. nach Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 28. Vgl. bezüglich der Kriegsbegeisterung Savinios Paola Italia, die sich auf dessen Korrespondenz mit Soffici beruft: Paola Italia: *Il pellegrino appassionato*, S. 70–71. Die physische Kriegsuntauglichkeit Savinios erinnert an Leopardi, bekannt als ein Intellektueller schlechter körperlicher Verfassung.

**47** Vgl. Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 29; Marcello Carlino: *Savinio*, zit. ebda.

**48** Vgl. Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 19; Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 366.

> Mon cher Savinio, abandonnez Rome et venez ici, poussant devant vous la charrette où sont entassés les corps des Niobides. Tout ce monde que j'ai dénombré vous attend. Sans doute qu'il va se passer de grandes choses.[49]

Bis zu seinem Tod 1952 blieb Savinio dennoch auf allen Seiten «ein Außenseiter, ein ‹Fremder›».[50] Danach geriet der Künstler zunächst in Vergessenheit und wurde, ähnlich wie Marinetti, erst in den 1970er Jahren langsam wiederentdeckt. Seine Bücher wurden seit dieser Zeit neu aufgelegt, zunächst *Infanzia di Nivasio Dolcemare* 1973 und *Hermaphrodito* 1974, jeweils bei Einaudi. Mittlerweile sind fast alle Werke im Mailänder Adelphi Verlag erschienen. Seit 1973 wird Savinio auch in der Literaturwissenschaft diskutiert; Ugo Piscopo verfasste damals eine erste Monographie.[51]

## III Die Arbeit an den Grenzen: ästhetische Ambivalenzen

In Marinettis Werken sind die afrikanische Landschaft und die arabische Kultur im Zusammenhang mit der futuristischen Grenzüberschreitung präsent, wie beispielsweise sein in Afrika situierter Roman *Mafarka il futurista* (1909 auf Französisch, 1910 auf Italienisch erschienen) oder auch das futuristische Manifest zeigen. Das *Manifesto del futurismo* nimmt in der orientalisierend ausgestatteten Mailänder Wohnung Marinettis, seinem eigenen multikulturell besetzten ‹Heim›, seinen Ausgang und ruft von dort zum ungezügelten Handeln und Schreiben im futuristischen Sinn auf, zum Vordringen an die «äußersten Grenzen» des Verstands – bemerkenswert ist hier schon die Nähe zur surrealistischen *écriture automatique*.

> Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto *lampade di moschea* dalle *cupole di ottone traforato, stellate* come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso *fulgòre* di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata *su opulenti tappeti orientali* la

---

**49** Louis Aragon: Une vague de rêves. In: Ders.: *Œuvres poétiques complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Olivier Barbarant. Paris: Gallimard 2007, S. 95.

**50** Andrea Grewe: *Melancholie der Moderne*, S. 29–31. Vgl. auch Paola Italia: Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti. «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano». In: *Nuova Rivista di letteratura italiana* (2000), S. 389–450. Italia bespricht in ihrem Aufsatz Savinios Verhalten im Kontext der faschistischen Zeitungen Anfang der 1920er Jahre und hebt seine Ironie und sein authentisches Künstlertum hervor.

**51** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 9.

> nostra atavica accidia, discutendo davanti ai *confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture*.[52]

Zu diesem auf den Surrealismus vorausdeutenden freiheitlichen Gestus des psychischen Automatismus gesellen sich im Sinne der ideologischen Ambivalenz des Futurismus Nationalismus und Kriegsverherrlichung. Wesentlich für Marinetti ist eine paradoxe Konstellation, die der für den Futurismus kennzeichnenden Explosivität zugrunde liegt. Diese ist entgegen der Theorie von Deleuze und Guattari, die «ihren Nomaden einst als subversive Figur in Opposition zum hegemonialen (französischen) Nationalstaat entworfen» haben, in einer Parallelführung von «Grenzüberschreitung, Subjektivierung, Flexibilität und Mobilität»[53] auf der einen Seite und aggressivem Nationalismus auf der anderen zu verorten. Im Kontext der Avantgarde und mit Blick auf den Pariser Surrealismus der 1920er Jahre ist die künstlerische Leistung des Futurismus – trotz aller berechtigten Kritik, die Marinetti auszulösen vermag – nicht zu unterschätzen, und dies vor allem aufgrund des grenzüberschreitenden Potenzials, des Spiels mit Paradoxien und des bereits dem Surrealismus vorweggenommenen Einbezugs verdrängter Bereiche des Menschlichen.[54] Von der Schriftstellerin Rachilde wurde Marinetti in einer Rezension des *Mafarka* im *Mercure de France* bezeichnenderweise mit dem den Surrealisten heiligen Lautréamont verglichen: «*Mafarka* m'a produit l'effet des *Chants de Maldoror*».[55] Lautréamonts berühmte Definition der Schönheit – «Il est beau […] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»[56] – bot den Surrealisten eine beispielhafte *image surréaliste*, die zuvor als «immaginazione senza fili» womöglich im Kern bereits von Marinetti ausgeschöpft worden war.[57]

So lassen sich auch noch im *Manifeste du surréalisme* aus dem Jahre 1924, fünfzehn Jahre später, deutliche Anklänge an Marinettis *Manifesto del futurismo* finden: Aus der futuristischen «immaginazione senza fili» wird die «image sur-

---

**52** Filippo Tommaso Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. In: ders.: Teoria e invenzione futurista, S. 7–13, hier S. 7. Von der Verfasserin markiert sind die orientalisierenden Elemente sowie die Antizipation der automatischen Schreibweise des Surrealismus.
**53** Vgl. Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur.
**54** Im Hinblick auf die Grenzüberschreitung zu ergänzen wäre überdies Marinettis Arbeit an den Geschlechtergrenzen, die vor allem auch im *Mafarka* abzulesen ist, vgl. dazu Elisabeth Tiller: Futuristische Männlichkeiten. In: *Zibaldone* 57 (2014), S. 77–90.
**55** Vgl. Luigi Ballerini: Introduzione, S. XXI.
**56** Lautréamont: Chants de Maldoror. Chant sixième. I [3]. In: Ders.: *Germain Nouveau. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1970, S. 224–225.
**57** Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: Manifesto tecnico della letteratura futurista. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, S. 46–54, hier S. 53.

réaliste». In seiner «Introduction au Discours sur le peu de réalité» schreibt Breton im selben Jahr auch von «imagination sans fil»;[58] dabei betont er «*Sans fil*, voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire»[59]. Weiterhin kann man die Schnelligkeit («vitesse»[60]), die Breton zufolge der *écriture automatique* zugrunde liegt und die surrealistischen Bilder unbewusst miteinander verkettet, auf Marinettis Ästhetik der Geschwindigkeit, seine «frenetiche scritture», «catena delle analogie» und die Vorstellung von «strette reti d'immagini o analogie» zurückführen.[61] Beide ästhetischen Prinzipien des Surrealismus, die *écriture automatique* und die *image surréaliste*, sind folglich bereits im Kern bei Marinetti angelegt. Weitere Beispiele der Einflussnahme futuristischer Ästhetik auf den Surrealismus lassen sich insbesondere am Einbezug der Reklame, an akustischen Phänomenen und an der Ästhetik des Metallischen und der Phosphoreszenz festmachen.[62]

Der Aporie der Avantgarde entspricht der Futurismus, neben seiner Parallelführung von Grenzüberschreitung/Migration und Nationalismus, indem er trotz der radikalen Abwendung vom Vergangenen und dem verschrienen «passatismo» letztlich nicht ohne eine, wenn auch subtile, Anbindung an Gewesenes, auch Persönlich-Biographisches auskommt. So steht z. B. die von Marinetti im Manifest deklarierte Ablehnung der Nike von Samothrake aus dem Louvre – «un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*»[63] – im Widerspruch sowohl zur futuristischen Verherrlichung des Sieges (*vittoria*) als auch zur Beflügelung, die, der Tradition entlehnt, z. B. auch in der Tankstelle von Asmara zutage tritt. Im *Manifesto tecnico della letteratura*

---

**58** André Breton: Introduction au Discours sur le peu de réalité. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1992, S. 265–280, hier S. 265.
**59** Ebda.
**60** André Breton: Manifeste du surréalisme. In: Ders: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1988, S. 307–346, hier S. 326, und S. 332: «Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire».
**61** Filippo Tommaso Marinetti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, S. 49.
**62** Vgl. zu den Einflüssen des Futurismus auf den Surrealismus bzw. der Wirkung des Futurismus nach Paris weiterhin Rossana Jemma: La réception immédiate du Manifeste de fondation du Futurisme de Marinetti en France. In: Mariella Colin: *Lettres italiennes en France*. Caen: Presses Universitaires de Caen 2005, S. 145–161; Noëmi Blumenkranz-Onimus: Le pré-surréalisme des futuristes italiens. In: Sandro Briosi/Henk Hillenaar (Hg.): *Vitalité et contradictions de l'avantgarde. Italie-France 1909–1924*. Paris: José Corti 1988, S. 27–37; Giovanni Lista: Marinetti et le surréalisme. In: *Surréalisme/Surrealismo, Quaderni del Novecento Francese* 2 (1974), S. 121–149; Beatrice Sica: La poesia italiana e il surrealismo. In: Dies.: *Poesia surrealista italiana*. Genua: San Marco dei Giustiniani 2007, S. 9–49, hier S. 12–21 und Luigi Fontanella: *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*. Rom: Bulzoni 1983.
**63** Filippo Tommaso Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, S. 10–12.

*futurista*, dessen Grundprinzipien Marinetti in einem Flugzeug sitzend ersinnt, verwendet der Kopf der Futuristen selbst das Bild der ‹Beflügelung› im Hinblick auf die Freiheitlichkeit seiner Poetik der «immaginazione senza fili» und der «parole in libertà» und spielt den Höhenflug gegen das ansonsten so verehrte Automobil aus:

> Perché servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali.[64]

Trotz des vordergründigen Kampfes gegen alles Vergangene und seiner Vorliebe für die Industrialisierung und Technisierung gelang es dem Futurismus also eigentlich nicht gänzlich, auf eine Anbindung an Tradition und Geschichte zu verzichten: «Pur essendo nato ad Alessandria d'Egitto, io mi sento legato alla foresta di camini di Milano e al suo vecchio Duomo»[65], erklärte Marinetti im Hinblick auf die italienische Metropole der Moderne Mailand. Und sein Roman *Mafarka il futurista* gliedert sich mit der Herrschaft Mafarkas über Afrika zwar in den kolonialen Kontext des Italiens der Zeit ein, ruft aber auch – dies unterstreicht Luigi Ballerini in seiner Einleitung zum Roman – die Geschichte des Römischen Reichs, der Latinität und des *Mare Nostrum* auf, was die nationalen Grenzen wiederum verwischen lässt.[66] Bereits ein Jahrhundert zuvor hatte Giacomo Leopardi mit seinem Gedicht *All'Italia*, damals im Ausblick auf das Risorgimento, die antike Geschichte ins Bewusstsein gerufen, die «venturose e care e benedette / […] antiche età che a morte / per la patria correan le genti a squadre».[67] Der berühmte italienische Dichter des Pessimismus, an den sich Marinetti in politischer Dimension anlehnt, wird im futuristischen Fokus aufgrund seiner revolutionären, zum Kampf aufrufenden Haltung zum «maestro d'ottimismo» umstilisiert.[68] Mit Versen wie den folgenden aus dem Gedicht *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829–30, 1831 erstveröffentlicht), die Ballerini seiner Einleitung des *Mafarka* voranstellt, nimmt Leopardi die futuristi-

**64** Filippo Tommaso Marinetti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, S. 53.
**65** Filippo Tommaso Marinetti zit. nach Luigi Ballerini: Introduzione, S. XV–XVI.
**66** Vgl. ebda., S. XVII.
**67** Giacomo Leopardi: All'Italia, S. 7.
**68** Vgl. Filippo Tommaso Marinettis Schrift zu Leopardis 100. Todestag 1938: «Leopardi, maestro d'ottimismo». Vgl. zum Verhältnis Marinetti – Leopardi auch Emanuele La Rosa: Leopardi, Marinetti, Futurismo e futurismi, Un rapporto *infinito*. In: Barbara Kuhn/Michael Schwarze (Hg.): *Leopardis Bilder. Immagini e immaginazione oder: Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 171–185.

sche Energie, den ‹beflügelten› Aufschwung (zu den Sternen) und mit dem Donner auch wichtiges akustisches Material der Kunst Marinettis vorweg.

> Forse s'avess'io l'ale
> da volar su le nubi,
> e noverar le stelle ad una ad una,
> o come il tuono errar di giogo in giogo,
> piú felice sarei, dolce mia greggia,
> piú felice sarei, candida luna.
> O forse erra dal vero,
> mirando all'altrui sorte, il mio pensiero [...][69]

Die Brüder de Chirico entwickelten analog zu Marinetti ebenfalls bereits vor dem Ersten Weltkrieg eine avantgardistische Kunst, die Breton und die französischen Surrealisten nachhaltig beeindruckte. Dies formulierte der Wortführer der surrealistischen Bewegung 1940 im Rückblick seiner *Anthologie de l'humour noir*, wo er die neue, neben der Malerei die Musik einbeziehende Universalsprache der Brüder, die er als den Urgrund der Moderne ausmacht, hervorhebt; besonders betont er dabei die Leistung des bis dato vernachlässigten Alberto Savinio und vor allem seinen Auftritt vor den Vertretern der Pariser Avantgarde kurz vor Ausbruch des Krieges, bei dem er die *Chants de la mi-mort* am Klavier inszenierte.

> Tout le mythe moderne encore en formation s'appuie à son origine sur les deux œuvres dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico, œuvres qui atteignent leur point culminant à la veille de la guerre de 1914. Les ressources du visuel et de l'auditif se trouvent par eux simultanément mises à contribution pour la création d'un *langage symbolique, concret, universellement intelligible* du fait qu'il prétend rendre compte au plus haut degré de la réalité spécifique de l'époque [...].[70]

Savinios Frühwerk *Hermaphrodito* (1918), in dem er seine gesamte Poetik angelegt sieht,[71] zeugt, der Avantgarde entsprechend, auf allen Ebenen von Hybridität, indem es Gattungen, Sprachen – Italienisch, Französisch und andere lebende und tote Sprachen sowie Dialekte des Italienischen – und Register mischt und

---

**69** Giacomo Leopardi: Canto notturno di un pastore errante dell'Asia. In: Ders.: *Canti*, S. 187–194, hier S. 194.
**70** André Breton: Anthologie de l'humour noir. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1122–1126, hier S. 1122, Markierung von der Verfasserin.
**71** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 14, und weiterhin, zu Savinios Frühwerk (*Chants de la mi-mort* und *Hermaphrodito*) die Monographie von Marco Sabbatini: *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*. Rom: Salerno 1997.

darüber hinaus auch typographische Besonderheiten einbezieht.[72] Der Titel impliziert ein der antiken Mythologie entlehntes sexuelles Mischwesen mit männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen, von dem Ovids Metamorphosen, aber auch die von den Surrealisten so bewunderten *Chants de Maldoror* Lautréamonts berichten; die Episode aus den *Chants* zum Hermaphroditen wurde kurz vor dem Krieg erstmalig in Italien, in der Zeitschrift *Lacerba* veröffentlicht und war Savinio vermutlich bekannt.[73] Mit *Hermaphrodito* antizipierte der Grenzgänger bereits das Prinzip der *image surréaliste*, Widersprüche zu vereinen. Giovanni Papini beschreibt das hybride Werk als «emporio levantino, un bazar di tappeti e d'ottoni, dove soltanto il padrone può ritrovarsi»[74]. Die orientalisierenden Bezüge, die Papini herstellt, die Teppiche und Gegenstände aus Messing, weisen interessanterweise Parallelen zu Marinettis Mailänder Wohnung auf, von der der Futurismus mitsamt dem Gestus des Automatismus seinen Ausgang nahm. Auch Savinio antizipierte bereits die wesentlichen ästhetischen Verfahrensweisen des Surrealismus. Seinem künstlerischen Auge zu verdanken hatte er die Hybridität der *image surréaliste* – bereits in der *pittura metafisica* seines Bruders wurden Gegenstände aus ihrem gewohnten Kontext herausgelöst und ganz neu kombiniert, so dass sie überraschende «Beziehungen» eingehen konnten;[75] durch seine Nähe zur Musik tendierte er zu einer rhythmisch gestalteten *écriture*. Dabei steht bei ihm, im Gegensatz zu Marinetti und Breton, allerdings nicht die Geschwindigkeit im Vordergrund. Die Verkettung der Bilder, akustische Phänomene und die Ästhetik des Metalls und des Mechanischen als Ergänzung zum Natürlichen spielen jedoch analog zu Marinetti auch bei Savinio eine wesentliche Rolle, beispielsweise in der von ihm selbst auf 1919 datierten *Tragedia dell'infanzia*.[76] Reklame, fabrikmäßig produzierte Gegenstände oder auch Abfälle der Konsumgesellschaft, die den modernen Alltag bestimmen, sind hingegen bei ihm, im Gegensatz zu Marinetti, kaum ein Thema. Mit Kunstwerken wie dem Titelblatt der *Scatole d'amore in conserva* (1927) Marinettis, von Carlo Petrucci gestaltet, das eine geöffnete Konservendose mit originell gestaltetem Etikett vor gelbem Hinter-

---

**72** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 96.

**73** Vgl. ebda., S. 99.

**74** Giovanni Papini, Rezension zum *Hermaphrodito* In: «Il Resto del Carlino», zit. nach Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 96. Auch Edoardo Costadura erwähnt dieses Zitat und stellt es in den Zusammenhang der Herkunft der Eltern de Chirico: Der Vater Evaristo entstammte einer Diplomatenfamilie aus Ragusa in Dalmatien und zog dann nach Istanbul; die Mutter Gemma Cervetto gehörte einer Händlerfamilie aus Smyrna an, die entfernten italienischen Ursprungs war. Vgl. *Nascita dello scrittore-uccello*, S. 455.

**75** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 37.

**76** Vgl. Alberto Savinio: *Tragedia dell'infanzia*, Mailand: Adelphi 2001, S. 130.

grund zeigt, deutet der Futurismus bereits auf die Popart voraus und legt durch seine Orientierung an Konsumgegenständen und die innovative Graphik den Grund für das italienische Werbedesign bis heute. Die futuristische Kunst löst sich in derartiger Gestaltung dezidiert von der antiken Vergangenheit Italiens.[77]

Savinio hingegen wird nach dem Krieg eine Hinwendung zu klassizistischen Formen zugeschrieben, die als Möglichkeit ausgelegt wird, sich besser im italienischen Kontext des *ritorno all'ordine* zu etablieren.[78] Die Forschung vertritt darüber hinaus auch die These von Savinios «spezifischer Synthese» aus der künstlerischen Avantgarde und einem klassischen Kultur- und Geschichtsbewusstsein; Savinio sei, im Gegensatz zu seinem Bruder, der metaphysischen Kunst stets verschrieben gewesen.[79] Anders als Marinetti bezog Savinio jedenfalls die eigene biographische Vergangenheit und Elemente der Geschichte bis zurück in die mythische Antike in seine Kunst ein; seine Art und Weise des Umgangs mit der Geschichte ist derjenigen des Surrealismus vergleichbar, der ebenfalls durch ‹Spiegel› Begebenheiten der Vergangenheit in der Gegenwart auferstehen lässt und damit dem Subjekt, das biographisch dem Autor entspricht, zu einer erweiterten Wahrnehmung verhilft.[80] Die produktive Ambivalenz der Moderne zwischen Grenzgängertum und nationaler Zugehörigkeit bzw. der Einschreibung in eine kulturelle Tradition, die Marinetti mit seinem radikalen Kampf gegen alles Vergangene und seine politische Ausrichtung am Faschismus gefährdete, findet sich bei Savinio bewusster ausgeschöpft; er übte durch diese seine Arbeit an den nationalen, zeitlichen und medialen Grenzen einen entscheidenden Einfluss auf den sich in Paris entwickelnden Surrealismus aus. Die Komplexität seiner Kunst, die einen tragenden europäischen Geist zu vermitteln vermag, bedingt allerdings eine sperrige Rezeption, die letztlich nur wenigen vorbehalten bleibt. Leichter zugänglich ist bis heute der Futurismus, der zum einen die Alltagskultur stärker einbezieht und sich zum anderen deutlicher an Italien anbinden lässt.

---

**77** Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Scatole d'amore in conserva*. Vgl. im Hinblick auf die Bedeutung des Futurismus für die Werbung auch die Entwürfe für Campari von Fortunato Depero.

**78** Vgl. u.a. Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore-uccello, S. 455.

**79** Vgl. Peter Gahl: *Die Fahrt des Argonauten*, S. 18 und S. 367.

**80** Vgl. z.B. Eva-Tabea Meineke: «[C]e chèvrefeuille tremblant». Der französische Surrealismus und das Mittelalter. In: Anna Isabell Wörsdörfer/Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.): *Sur les chemins de l'amititié. Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundesgabe für Dietmar Rieger*. Wiesbaden: Harrassowitz 2017, S. 113–124.

# IV Die italienische Avantgarde und der französische Surrealismus

> «Mes poisons sont les vôtres: voici l'amour, la force, la vitesse.»
> Louis Aragon, *Paysan de Paris* («Discours de l'Imagination»)

Anhand der Dynamik des Autounfalls soll exemplarisch aufgezeigt werden, inwiefern der Automatismus, der verdrängte Bereiche des menschlichen Seins hervorholt und neu integriert, in Marinettis *Manifesto del futurismo* bereits vorhanden ist und bei Louis Aragon und André Breton in die jeweils auf eigene Weise praktizierte *écriture automatique* mündet. Der thesenhafte Forderungskatalog des futuristischen Manifests wird in Marinettis Text *Fondazione e Manifesto del Futurismo* als fruchtbares Ergebnis eines Unfalls präsentiert, der auf eine rasende Autofahrt folgt. Das Automobil, das er zuletzt in den Graben steuert, symbolisiert den getriebenen Menschen, der sich ganz dem Wahnsinn («pazzia»), den aggressiv-animalischen Trieben («belve», «leoni», «pescecane»), dem Todestrieb («inseguivamo la Morte», «la Morte, addomesticata») und dem Sexualtrieb («nascita del Centauro», «Regina crudele») verschrieben hat. Im übertragenen Sinne geht es hier um eine automatische Schreibweise, die fern der Ratio zur freien Entfaltung des radikalen Ausdrucks gelangt. Das Ergebnis werden die «parole in libertà» sein. Im nach der «immaginazione senza fili» verfassten Gründungstext des Futurismus sind die Bilder für die verschiedenen Triebe auf poetische Weise miteinander verwoben. Mit der Bruchlandung im Graben wird beispielsweise eine Neugeburt, eine Rückkehr in den Uterus («materno fossato»), bzw. an die Mutterbrust verbunden, ein Motiv, das auch die Surrealisten später ausschöpften. Der schwarze Schlamm, den er schmeckt, erinnert Marinetti in diesem Bildzusammenhang an die Milch, die ihm seine sudanesische Amme verabreicht hatte; er wird an seine afrikanischen Ursprünge zurückbefördert und kann sich dadurch wieder aufrichten; das glühende Eisen des Automobils überträgt sich auf sein Herz in Form von durchströmender Freude.

> Tagliai corto, e pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato… Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese… Quando mi sollevai – cencio sozzo e puzzolente – di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente dal ferro arroventato della gioia![81]

**81** Filippo Tommaso Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, S. 9.

Der Text ist von Bildern durchzogen, die Natur und Technik miteinander verbinden, beispielsweise wird das Automobil zum Haifisch («pescecane»), es hat Schuppen und Flossen («squame» und «pinne») und der Schlamm wird zu «Metallmüll» und «himmlischem Ruß» («scorie metalliche» und «fuliggini celesti»). Mit diesen surrealistischen Bildern *avant la lettre* antizipiert Marinetti Savinios Darstellungen beispielsweise in der *Tragedia dell'infanzia* (vom Autor selbst auf 1919 datiert), die insbesondere im zentralen Kapitel *Nel fondo del mare* vorkommen und wiederum Louis Aragons Unterwasserszene im *Paysan de Paris* (1924/25 verfasst, 1926 erschienen) nachhaltig beeinflussten. In beiden Texten impliziert die Meeresmotivik eine Rückkehr in den Uterus, die von erotischer Initiation begleitet wird; das Metallische taucht in Savinios und Aragons Bildwelt, wie bei Marinetti, in Verbindung mit natürlichen Elementen auf, ergänzt werden darüber hinaus die Mythen: Bei Savinio handelt es sich auf dem Meeresboden um eine antike Göttin, die ein metallisches Skelett, «il gioco delle cerniere e degli anelli», aber auch Langustenaugen und eine «voce di sirena» besitzt,[82] bei Aragon zeigt die Meereswelt des in grünliches Licht getauchten Pariser Spazierstockladen «une sirène au sens le plus conventionnel du mot», «qui se terminait par une robe d'acier ou d'écaille, ou peut-être de pétales de roses».[83]

Von den Pariser Surrealisten hat in der Prosa insbesondere Louis Aragon die bedingungslose Hingabe an die *écriture automatique* als grenzüberschreitendes ästhetisches Prinzip praktiziert. Bereits in seinem parallel zu Breton verfassten Manifest *Une vague de rêves* (1924) betont er die Notwendigkeit von Verlust und Scheitern im Hinblick auf die Surrealitätserfahrung: Sein Mythos ist Phaeton, der Jüngling, der am Himmel die Kontrolle über den Sonnenwagen verliert und abstürzt.[84] Bezeichnenderweise nutzt Aragon – darin entspricht er Savinio, dem er in *Une vague de rêves* seine Verehrung kundtut – den Rückgriff auf die griechische Mythologie und geht mit dem Aufschwung in die Lüfte über das moderne Automobil hinaus. Auf den Höhenflug folgt dann der Absturz in die Tiefe.

> Par quel hasard ne lit-on pas sur un monument de nos villes: *À Phaéton, l'humanité reconnaissante*? Qu'importe? Il a eu le goût du vertige et il est tombé![85]

---

**82** Alberto Savinio: *Tragedia dell'infanzia*, S. 113–114.
**83** Louis Aragon: *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard ([1]1926) 1953, S. 31.
**84** Vgl. David Nelting/Isabel von Ehrlich: Phaëton. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption: die antike Mythologie in Literatur. Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 571–577, hier S. 571. Vgl. im Zusammenhang der futuristisch-surrealistischen Mythen die Modellbezeichnung «Phaeton» für eine Luxuslimousine bei VW.
**85** Louis Aragon: *Une vague de rêves*, S. 96.

Im *Paysan de Paris* ist ebenfalls die Rede vom Schwindel («vertige») und von der Geschwindigkeit («frénesie»), die im Surrealismus eine bedeutende Funktion übernehmen:

> [...] vous allez enfin vous perdre, voici la machine à chavirer l'esprit. [...] un vertige de plus est donné à l'homme: le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre.[86]

Nur bei André Breton ist die Hingabe an den Automatismus nicht einem Selbstmord vergleichbar.[87] Der Surrealistenanführer beharrt auf dem «instinct de conservation» und folgt nicht dem Vorschlag Nadjas, mit dem Wagen gegen einen Baum zu fahren: «Inutile d'ajouter que je n'accédai pas à ce désir».[88] Er strukturiert seinen Roman nach der *image surréaliste* und seine *écriture* kommt weniger fließend, weniger musikalisch-wellenartig daher als diejenige Aragons. Auch im Hinblick auf seine surrealistische Bewegung hält er an einer klaren, auch hierarchischen Struktur fest. Nur in Gedanken gibt er – wenn überhaupt – die Kontrolle ab und findet sich dann oft mit verbundenen Augen am Steuer des rasenden Automobils wieder: «Idéalement au moins je me retrouve souvent, les yeux bandés, au volant de cette voiture sauvage.»[89]

Die rasende Autofahrt und der Unfall als Schockmoment symbolisieren jeweils die *écriture* der Autoren, die – basierend auf dem Automatismus – einen je eigenen Rhythmus und eine eigene Musikalität offenbart.

# V Zwischen Nation(alismus) und Migration: Futurismus heute

In seiner politischen Ausrichtung hatte sich der gewaltbereite Futurismus dem Faschismus, übersteigertem Nationalismus und Totalitarismus verschrieben. Als Kunstform basierte er jedoch auch auf Grenzüberschreitungen national-kultureller, historisch-zeitlicher und medialer Art; er leistete Wesentliches für die Ästhetik der europäischen Avantgarde und hat den französischen Surrealismus nachhaltig beeinflusst. Avantgarde ist grundsätzlich ein in sich widersprüchliches Phänomen, darin liegt ihr explosives Potenzial; im italienischen Futurismus ist diese Widersprüchlichkeit besonders scharf wahrnehmbar. Dass sich hinter der offensi-

**86** Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 81.
**87** Vgl. Rita Bischof: *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2001, S. 75–76.
**88** André Breton: Nadja. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 748.
**89** Ebda.

ven Fassade der kriegs- und kampfeslüsternen Futuristen – nicht umsonst ist der Avantgarde-Begriff selbst dem militärischen Kontext entlehnt – auch auf Migration basierende kulturelle Vernetzungen verbergen, zeigen die Zusammenhänge, in denen heute noch futuristischer Kunst ein wichtiger Stellenwert zukommt. Neben der eingangs bereits erwähnten Auszeichnung der eritreischen Hauptstadt Asmara als *Modernist City of Africa*, ließe sich auch das folgende Beispiel betrachten: Auf der Expo in Mailand 2015 zum Thema «Nutrire il pianeta, energia per la vita» wurde im italienischen Pavillon, im Empfangssaal für die Delegationen der Länder, Giacomo Ballas imposantes Ölgemälde auf Tapisserie «Genio futurista» ausgestellt.[90] In den italienischen Farben rot, weiß, grün vor einem hellblau bis blauen Hintergrund gehalten, kann man in der Mitte der prismatischen Anordnung die schematische Figur eines Menschen erkennen, dessen Kopf ein Stern darstellt und dessen gestreckte Arme ein «M» als Initiale Marinettis bilden. Das Werk zeigt mit seinen Formen und Farben die dynamischen Beziehungen des Universums und deutet in seiner malerischen Komposition auch auf klangliche Dimensionen hin («forme-rumore»). Es war erstmals 1925 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt worden. Im Kontext der Mailänder Expo 2015 und der Wirtschaftskrise, die aktuell Italiens Position in Europa gefährdet, fungiert die futuristische Kunst erneut als Symbol für die Stärke des Landes und seine Ausrichtung auf die Zukunft, die «forza del Sistema Paese» wird im offiziellen Bericht über die Expo besonders betont:

> La storia della realizzazione di Expo Milano 2015 è una *best practice* di come l'Italia e gli italiani, facendo squadra, siano capaci di realizzare qualunque progetto complesso. E' un esempio della forza del Sistema Paese, di quel *conubio tra pubblico e privato* che trova slancio nelle sue tante eccellenze e nell'apertura verso il mondo.[91]

Nimmt man jedoch die migratorischen Impulse ernst, die insbesondere durch den Grenzgänger Filippo Tommaso Marinetti selbst gesetzt wurden, so entspricht das Gemälde auch der «apertura verso il mondo» und erlaubt einen Ausblick auf größere Dynamiken und Vernetzungen sowie einen Rückbezug auf die Ursprünge des Futurismus in Afrika und auf den Mittelmeerraum als Wiege der europäischen Kultur. Vor dem Hintergrund der Krise des Landes, der rechtspopulistischen Tendenzen in der Politik und der Flut von Flüchtlingen aus ehemaligen afrikanischen Kolonien sendet die Avantgarde in der Gegenwart gerade durch ihre

---

**90** Vgl. u. a.: Unbekannte/r Autor/in: Expo, dopo 90 anni in mostra il «Genio futurista» di Balla. <http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_marzo_02/expo-in-mostra-genio-futurista-balla-5e961592-c0f3-11e4-b2c9-4738a8583ea9.shtml> [25.01.2018].

**91** Unbekannte/r Autor/in: Expo Milano 2015 pubblica il suo Report Ufficiale. <http://www.expo2015.org/2018/06/07/expo-milano-2015-pubblica-il-suo-report-ufficiale/> [08.11.2018].

Ambivalenz – die allerdings erkannt werden muss – ein wichtiges Signal und appelliert, indem sie die Konflikte der Vergangenheit in den Fokus nimmt, auf konstruktive Weise an die kollektive Erinnerung.

## VI «Il nostro destino splendido di viaggianti»

Einen wichtigen Impuls für die europäische Gegenwart liefern ihrerseits die Brüder de Chirico, die aufgrund der gnadenlosen Hybridität und Komplexität und womöglich ihrer weniger greifbaren *italianità* in der an nationalen Zuordnungen orientierten Öffentlichkeit geringere Beachtung fanden. Im 1919 nachträglich unter Giorgios Namen veröffentlichten Manifest *Noi metafisici* betonen die Grenzgänger, dass der Ruf der Sirenen in regelmäßigen Abständen ihren «destino splendido di viaggianti» wachhalte, der sie in die (geistige) Freiheit lockt. Sie beschreiben das hoffnungsvolle Bild ihrer geöffneten Fenster und das sich an der Sonne orientierende Bewusstsein eines neuen Morgens, bereits von Homer verheißen («albe omeriche», «tramonti incinti di domani»). In ihren auf die Weite des Meeres ausgerichteten Wohnräumen nehmen sie mit großer Offenheit Zugvögel auf, die von weit her, aus Afrika oder Amerika nach Europa gelangen und trotz ihrer physischen Erschöpfung und ihrer Fremdheit entscheidend zur kreativen Erneuerung und einer besseren Zukunft beitragen:

> L'ululo delle sirene richiamatrici ci rammenta a ore fisse il nostro destino splendido di viaggianti. Nelle nostre camere vengono a cadere sfiniti dopo i lunghi voli sui mari gli uccelli sconosciuti di lontane regioni. L'Africa e l'America ci rinvigoriscono di nuovi soffi e tendono telai nel nostro animo in agguato.[92]

Entgegen der Schwere des futuristischen Technikkults strebt Alberto Savinio nach der Leichtigkeit des Geistes, die seinen nach einer europäischen Kultur trachtenden Höhenflug bestimmt. Sein Vorbild für die Zukunft sind die Vögel ebenso wie der beflügelte Götterbote Hermes/Mercurio, die aufgrund ihrer Schwerelosigkeit in einer todbringenden Welt überleben können, *«ils surnagent»*.[93] Beispielhaft führt den Flug in die Freiheit der kleine, aus dem Nest gefallene Spatz Leonida in

**92** Giorgio de Chirico: Noi metafisici. In: Ders.: *Il meccanismo del pensiero*. Herausgegeben von Maurizio Fagiolo. Turin: Einaudi ([1]1919) 1985, S. 66–71, hier S. 68.

**93** Vgl. Edoardo Costadura: Nascita dello scrittore-uccello, S. 458. Costadura führt Savinios Pseudonym auf «Savinien» als den Namen Cyrano de Bergeracs (1619–55) zurück, der in Rostands bekanntem Stück Autor von *L'Autre Monde* ist, das aus dem 17. Jahrhundert heraus zwei sehr zukunftsgewandte imaginäre Reisen entwirft: *Les Etats et Empires de la Lune* und *Les Etats et Empires du Soleil*. Letztere imaginäre Reise wird, Costadura zufolge, von Savinio immer wieder

der *Tragedia dell'infanzia* vor, dessen Name an den König von Sparta und dessen Vernichtung in der Schlacht bei den Thermopylen erinnert:[94]

> Più piccolo di me ma più esperto, Leonida traversò la finestra, puntò diritto nel cielo, si ridusse a una pillola bruna, e d'un tratto, come un'ombra che svanisce, sparì nella limpida atmosfera del mattino.[95]

# Literaturverzeichnis


Aragon, Louis: Une vague de rêves. In: Ders.: *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 1. Herausgegeben von Olivier Barbarant. Paris: Gallimard 2007.

Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard ([1]1926) 1953.

Ballerini, Luigi: Introduzione. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka il futurista*. Mailand: Mondadori 2003, S. VII–XLVIII.

Ben-Ghiat, Ruth: *Fascist Modernities: Italy 1922–1945*. Berkeley: University of California Press 2001.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Bd. 1. Wiesbaden: Limes 1966, S. 494–532.

Bernard, Émile: À Marinetti. In: *Poesia* IV, 6 (Juli 1908).

Bianciotti, Héctor: Introduzione. In: Alberto Savinio: *Souvenirs*. Palermo: Sellerio ([1]1976) 1989.

Bischof, Rita: *Teleskopagen, wahlweise*. *Der literarische Surrealismus und das Bild.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2001, S. 75–76.

Blumenkranz-Onimus, Noëmi: Le pré-surréalisme des futuristes italiens. In: Sandro Briosi/Henk Hillenaar (Hg.): *Vitalité et contradictions de l'avantgarde. Italie-France 1909–1924*. Paris: José Corti 1988, S. 27–37.

Breton, André: Introduction au Discours sur le peu de réalité. In : Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1992, S. 265–280.

Breton, André: Anthologie de l'humour noir. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1992, S. 1122–1126.

Breton, André: Manifeste du surréalisme. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1988, S. 307–346.

Breton, André: Nadja. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard 1988, S. 748.

de Chirico, Giorgio: Noi metafisici. In: Giorgio de Chirico: *Il meccanismo del pensiero*. Herausgegeben von Maurizio Fagiolo. Turin: Einaudi ([1]1919) 1985, S. 66–71.


---

zitiert, und zwar im Hinblick auf die Begegnung mit dem «popolo degli uccelli». Sich selbst stellt der Künstler 1936 im *Autoritratto a forma di gufo* mit dem Kopf eines Uhus dar.

**94** Vgl. zur Bedeutung der Erinnerung («Memoria») im Kontext der Reise Marco Sabbatini: *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, insbesondere das Kapitel «Il mondo a volo d'uccello», S. 57–60.

**95** Alberto Savinio: *Tragedia dell'infanzia*, S. 30.

Costadura, Edoardo: Nascita dello scrittore uccello. In: Sergio Luzzatto/Gabriele Pedullà u. a. (Hg.): *Atlante della letteratura italiana*. Bd. III: *Dal romanticismo a oggi*. Turin: Einaudi 2012, S. 454–459.
Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: J.B. Metzler 1998.
Fontanella, Luigi: *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*. Rom: Bulzoni 1983.
Gahl, Peter: *Die Fahrt des Argonauten. Das Werk Alberto Savinios von der «scrittura metafisica» zum «surrealismo archeologico»*. München: Wilhelm Fink 2003.
Grewe, Andrea: *Melancholie der Moderne*. *Studien zur Poetik Alberto Savinios*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2001.
Holzhey, Magdalena/Gerd Roos: Giorgio de Chirico und Alberto Savinio. Eine Biografie der Dioskuren. In: Paolo Baldacci/Wieland Schmied (Hg.): *Die andere Moderne. De Chirico Savinio*. Ostfildern/Berlin: Hatje Cantz 2001, S. 25–43.
Italia, Paola: *Il pellegrino appassionato*. *Savinio scrittore 1915–1925*. Palermo: Sellerio 2004.
Italia, Paola: Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano». In: *Nuova Rivista di letteratura italiana* (2000), S. 389–450.
Jannini, Pasquale A.: Introduzione. In: Filippo Tommaso Marinetti: *Scritti francesi*. Bd. 1. Mailand: Mondadori 1983, S. 7–30.
Jemma, Rossana: La réception immédiate du Manifeste de fondation du Futurisme de Marinetti en France. In: Mariella Colin: *Lettres italiennes en France*. Caen: Presses Universitaires de Caen 2005, S. 145–161.
La Rosa: Leopardi, Marinetti, Futurismo e futurismi, Un rapporto *infinito*. In: Barbara Kuhn/ Michael Schwarze (Hg.): *Leopardis Bilder. Immagini e immaginazione oder: Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 171–185.
Lautréamont: Chants de Maldoror. Chant sixième. I [3]. In : Ders: *Germain Nouveau. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1970, S. 224–225.
Leopardi, Giacomo: All'Italia. In: Ders: *Canti*. Herausgegeben von Niccolò Gallo/Cesare Garboli. Turin: Einaudi ([1]1962) 1993, S. 3–10.
Lipphardt, Anna: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *APuZ* 26/27 (2015). <http://www.bpb.de/apuz/ 208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden?p=all> [25.01.2018].
Lista, Giovanni: Marinetti et le surréalisme. In: *Surréalisme*/*Surrealismo*, *Quaderni del Novecento Francese* 2 (1974), S. 121–149.
Marinetti, Filippo Tommaso: *Teoria e invenzione futurista*. Herausgegeben von Luciano de Maria. Mailand: Mondadori 1968.
Marinetti, Filippo Tommaso: *Scatole d'amore in conserva*. Rom: Edizione d'Arte Fauno 1927.
Marinetti, Filippo Tommaso: Manifesto tecnico della letteratura futurista. In: Ders.: *Teoria e invenzione futurista*, S. 46–54.
Marinetti, Filippo Tommaso: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. In: ders.: Teoria e invenzione futurista, S. 7–13.
Meineke, Eva-Tabea: «[C]e chèvrefeuille tremblant». Der französische Surrealismus und das Mittelalter. In: Anna Isabell Wörsdörfer/Kirsten Dickhaut u. a. (Hg.): *Sur les chemins de l'amititié. Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundesgabe für Dietmar Rieger*. Wiesbaden: Harrassowitz 2017, S. 113–124.
Meineke, Eva-Tabea/Gesa zur Nieden: Kunst und Krieg bei Alberto Savinio. In: *Zibaldone* 57 (2014), S. 19–32.

Meineke, Eva-Tabea: *Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

Minella, Massimo: Il sogno dell'ingegnere che disegnò le ali alla bellezza di Asmara. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/07/17/il-sogno-dellingegnere-che-disegno-le-ali-alla-bellezza-di-asmara21.html > [25.01.2018].

Nelting, David/Isabel von Ehrlich: Phaëton. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption: die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 571–577.

Paglia, Luigi: Filippo Tommaso Marinetti. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 70 (2008). <http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-tommaso-marinetti_(Dizionario-Biografico)/> [26.01.2018].

Sabbatini, Marco: *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Rom: Salerno 1997.

Savinio, Alberto: *Tragedia dell'infanzia*. Mailand: Adelphi 2001.

Schrader, Sabine: Einleitung. In: Sabine Schrader/Barbara Tasser (Hg.): *Futurismo al 100 % – 100 % Futurismus*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2012, S. 11–16.

Sica, Beatrice: La poesia italiana e il surrealismo. In: Dies.: *Poesia surrealista italiana*. Genua: San Marco dei Giustiniani 2007, S. 9–49.

Silva, Umberto: *Kunst und Ideologie des Faschismus*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1975.

Talbot, George: *Censorship in Fascist Italy 1922–43*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.

Tiller, Elisabeth: Futuristische Männlichkeiten. In: *Zibaldone* 57 (2014), S. 77–90.

Unbekannte/r Autor/in: Expo, dopo 90 anni in mostra il «Genio futurista» di Balla. <http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_marzo_02/expo-in-mostra-genio-futurista-balla-5e961592-c0f3-11e4-b2c9-4738a8583ea9.shtml> [25.01.2018].

Unbekannte/r Autor/in: Asmara, eine modernistische afrikanische Stadt. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-weltweit/asmara-eine-modernistische-stadt-afrikas-neue> [29.10.2018].

Volgger, Peter/Stefan Graf (Hg.): *Architecture in Asmara. Colonial Origin and Postcolonial Experiences*. Berlin: DOM publishers 2017.

Volgger, Peter/Stefan Graf (Hg.): Asmara – The Sleeping Beauty. Eine Ausstellung kuratiert von Stefan Graf und Peter Volgger. <https://aut.cc/ausstellungen/asmara-the-sleeping-beauty> [29.10.2018].

Unbekannte/r Autor/in: Expo Milano 2015 pubblica il suo Report Ufficiale. <http://www.expo2015.org/2018/06/07/expo-milano-2015-pubblica-il-suo-report-ufficiale/> [08.11.2018].

Iulia Dondorici

# Nomadische Avantgarden: Über die Bedeutung von Migration für das Werk von Céline Arnauld (1885–1952)

## I «Ma vie de nomade ne m'a donné qu'une religion, celle du merveilleux»

In einer Rückschau auf ihre schriftstellerische Laufbahn, die ein Jahr nach ihrem Tod in der *Anthologie des écrivains du Ve: Paris et Quartier Latin* (1953) erschienen ist, beschrieb Céline Arnaud ihr nomadisches Leben als avantgardistische Dichterin wie folgt:

> [...] j'ai participé tout en demeurant indépendante au mouvement Dada. Éprise de musique et de philosophie, les outrances surréalistes s'accordaient mal avec mon lyrisme. J'ai préféré m'en tenir à ce domaine silencieux de la vie intérieure où tout est amour et connaissance. [...] J'ai tracé ma route comme un enivrement, ma vie de nomade ne m'a donné qu'une religion, celle du merveilleux. Je suis fière de mon indépendance dans le mouvement poétique moderne et n'ai suivi personne, ne m'abaissant à aucun compromis et dédaignant la réclame. Je suis restée Poète.[1]

Die Figur der Nomadin verweist hier nicht allein auf Arnaulds Biographie, sondern bezieht die Poetik ihres Werks mit ein. Des Weiteren markiert das Selbstverständnis als nomadische Dichterin auch Arnaulds Selbstpositionierung, ihre Haltung gegenüber avantgardistischen Gruppen und Bewegungen ihrer Zeit. Nicht zuletzt wirft eine solche Selbstreflexion der Schriftstellerin die Frage nach ihrer nachträglichen literaturhistorischen Verortung innerhalb der historischen Avantgarden auf.

Céline Arnauld, die als die einzige Frau in der Pariser Dada-Bewegung gilt, wurde 1885 als Carolina Goldstein in der rumänischen Kleinstadt Călărași geboren. Auf den ersten Blick unterscheidet sich ihre Biographie nur wenig von den Biographien anderer, heute viel bekannterer Akteure der historischen Avantgar-

---

**1** Gérard de Lacaze-Duthiers: *Anthologie des écrivains du Ve: Paris et le Quartier Latin*. Textes recueillis et notices sur leurs auteurs par Gérard de Lacaze-Duthiers. Paris: Pierre Clairac 1953, S. 38. Zitiert nach: Céline Arnauld/Paul Dermée: *Oeuvres complètes*. Bd. 1: Céline Arnauld. Édition de Victor Martin-Schmets. Paris: Garnier 2013, S. 456. (Im Folgenden: Arnauld).


https://doi.org/10.1515/9783110679366-004

den. Wie Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner oder Benjamin Fondane stammt Arnauld aus einer jüdischen Familie, die in einer der damals multiethnischen, mehrsprachigen Regionen Rumäniens ansässig war. Carolina Goldstein bereiste nach dem frühen Tod ihrer Mutter mit ihrem Vater, der als Diplomat tätig war, weite Teile der Welt und soll an mehreren Orten inner- und außerhalb Europas gewohnt haben. Im Jahr 1914 befand sie sich in Paris, wo sie «Lettres et Philosophie» an der Sorbonne studierte.

Allerdings liegen viele wichtige Momente in der Biographie dieser Schriftstellerin noch im Dunkeln. Céline Arnauld betritt die literarische Szene in Paris während des Ersten Weltkriegs, wo sie in den kubistischen Künstler- und Schriftstellergruppen um den Dichter Guillaume Apollinaire verkehrt.[2] Ihr erster Gedichtband erscheint 1914 unter dem Titel *La lanterne magique*.[3] Ab 1919 zählt Arnauld zu den Mitgliedern der kubistischen «Section d'or», in den darauffolgenden Jahren schreibt sie regelmäßig Beiträge für die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* und nimmt an der Dada-Bewegung (1920–1923) in Paris teil.

Im Gegensatz zu vielen anderen Dadaisten, die ab 1924 an der surrealistischen Bewegung um André Breton mitwirkten, entwickelte sich Arnauld immer mehr als eine eigenständige Dichterin. Sie blieb im Wirkungskreis von Orphismus und *esprit nouveau* und verarbeitete in ihrer Dichtung ab Mitte der 1920er Jahre auf originelle Weise zahlreiche surrealistische Motive, die bereits in ihrem Frühwerk enthalten waren. Céline Arnaulds Gedichte der 1930er Jahre waren in einer Vielzahl von dadaistischen und surrealistischen Zeitschriften zu lesen und wurden in weiten, internationalen avantgardistischen Kreisen rezipiert, unter anderem in Belgien, Italien und Rumänien. Die 1940er Jahre stellten dagegen einen Bruch in ihrer Biographie und poetischen Laufbahn dar. Bereits der 1939 erschienene Band *La nuit pleure tout haut* erfuhr in der französischen Literaturszene kaum eine Rezeption, denn aufgrund der jüdischen Herkunft der Autorin wurde das Buch kurz nach seiner Veröffentlichung von der deutschen Besatzungsmacht in Frankreich vernichtet. Sie selbst verließ Paris und floh nach Südfrankreich, wo sie bis Ende des Kriegs isoliert, in einem inneren wie äußeren Exil leben musste. Diese Exilerfahrung spiegelte sich in Arnaulds letztem Gedichtband *Rien qu'une*

---

**2** Arnauld selbst hat Apollinaire nicht persönlich kennengelernt, jedoch spricht sie in einem Artikel von der Generosität, mit der er sie auf ihrem poetischen Weg ermutigt habe. S. Arnaulds Artikel: Le banquet. In: *L'Esprit Nouveau* 26 (1924), nachgedruckt in: Arnauld, S. 435–437. Im Dezember 1916 befindet sich Céline Arnauld zusammen mit ihrem Ehemann, dem Dichter Paul Dermée, in der Gruppe der Künstler die ein Bankett zu Ehren von Apollinaire am Palais d'Orléans in Paris veranstalteten. S. Arnauld: S. 22.

**3** Über dieses Buch ist sehr wenig bekannt. *La lanterne magique*. *Poèmes* wurde 1914 in 25 Exemplaren gedruckt, von denen keines erhalten geblieben ist.

*étoile* (1948), der ebenfalls kaum wahrgenommen wurde: Zu diesem Zeitpunkt scheint die Dichterin bereits in Vergessenheit geraten zu sein. Ihr Freitod am Anfang des Jahres 1952 besiegelte nun ihre quasi vollständige, bis heute andauernde Auslöschung aus dem literarischen Gedächtnis der historischen Avantgarden.

Wie bereits in dieser kurzen Einleitung zu Céline Arnaulds poetischer Laufbahn ersichtlich wird, spielen verschiedene, miteinander verschränkte Formen von freiwilligem und erzwungenem Nomadentum eine entscheidende Rolle. Der erste Teil dieses Beitrags ist Arnaulds poetologischem Nomadentum unter besonderer Berücksichtigung des «roman poétique» *Tournevire* (1919) und des Manifests *Ombrelle-Dada* (1920) gewidmet. Daran anschließend wird auf Arnaulds Exilerfahrungen während des Zweiten Weltkriegs und deren Verarbeitung in dem Gedichtband *Rien qu'une étoile* eingegangen. In einem weiteren Schritt werden die Zusammenhänge zwischen dem biographischen und poetologischen Nomadischen und der Literaturgeschichtsschreibung der historischen Avantgarden herausgearbeitet.

## II Poetiken und Politiken des Nomadischen

### II.a Zirkusartisten als nomadische Künstlerfiguren

Arnaulds «roman poétique» *Tournevire* nimmt in sich nahezu alle Elemente auf, die laut Apollinaire die Stärke der neuen Dichtung (*le nouveau lyrisme*) ausmachen. Er überrascht die Leser durch unerwartete sprachliche Bilder und typographische Arrangements. Erstaunliche Wendungen markieren stets den Verlauf der Handlung. Die Einführung von seltenen Fachwörtern in den literarischen Text dient der Erneuerung und Erweiterung der poetischen Sprache. Wie schon frühere Avantgardisten reklamiert auch Céline Arnauld für sich die absolute künstlerische Freiheit, die sich in der konsequenten Zerlegung der Syntax, der Zerstörung der Logik sowie in der Auflösung der räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge zeigt.[4]

4 Wir haben hier mit einer künstlerischen Freiheitsbekundung zu tun, die alle historischen Avantgarden auszeichnet und auch in einer Vielzahl der Dada-Manifeste exemplarisch zum Ausdruck kommt. S. z. B. Hugo Balls «Eröffnungsmanifest» (1916), Tristan Tzaras *Manifest des Herrn Antipyrine* und *Das dadaistische Manifest* (1918). In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909–1938)*. Stuttgart: Metzler 1995.

*Tournevire* ist ein literarisches Experiment an der Grenze zwischen Lyrik und Drama, das zugleich durch Elemente einer Ästhetik des Zirkus' bereichert wird. Auch thematisch ist *Tournevire* in der Zirkuswelt angesiedelt: Eine Truppe von Artisten bereitet ihren Auftritt bei einem Dorffest vor. Die bunte Gruppe stellt sich aus Menschen, Tieren und fantastischen Wesen gleichermaßen zusammen. «Le bouffon Matassin», «un ancien artiste», «le jongleur Gadifer», Mirador und Luciole, «un ours blanc», «l'Ogre», «le croque-mitain» und «la fée Morgane» erleben miteinander die erstaunlichsten Abenteuer. Die Schlüsselrollen haben Luciole und Mirador, die gleichzeitig als Poeten und Tänzer auftreten. Eine besondere Bedeutung kommt der Fee Morgane und der Sonne zu. So besitzt beispielsweise die Sonne als Element des Bühnendekors im Zirkus («le soleil – beau – cuivré – fond de casserole»[5]) und als Gestirn am Himmel nicht nur magische Kräfte, sondern birgt in sich das auktoriale Auge: «Mon oeil caché dans le grand astre qui servait de décor»[6]. Die Bewegungen dieses Sonnenauges am Himmel sowie auf der Bühne werden stets festgehalten und avancieren zu einem eigenständigen Teil der Handlung. Sie verleihen der Bühnenhandlung und ihrer Erzählung einen eigenen Rhythmus.

Die Proben und der Auftritt selbst sind von mysteriösen Unfällen in den Kulissen, von überraschenden Planänderungen und unerwarteten Ereignissen markiert. Der Text hat stark performative Aspekte, die durch verschiedene Techniken aus der Ästhetik des Kinos realisiert werden.[7] Vor allem werden aber die Techniken und Künste des Zirkus selbst auf poetologischer Ebene widergespiegelt. Der Romantitel *Tournevire* ist ein Fachbegriff aus der Schifffahrtskunde, der in seiner eigentlichen Bedeutung jedoch kaum eine Rolle spielt, sondern vom Leser vielmehr als ein Kompositum aus den beiden Bewegungsverben «tourne» und «vire» klanglich und bildlich wahrgenommen wird. In diesem Sinne kann er als eine Art *mise en abyme* für die Poetik des Romans gesehen werden: In seinem Aufbau vollzieht der Text die schnellen, unerwarteten Wendungen der Handlung nach, während märchenhafte Momente, magische Augenblicke des Wunderbaren

---

**5** Céline Arnauld: *Tournevire*. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau 1919. Orné d'un dessin d'Henri Laurens. Nachgedruckt in: Arnauld, S. 33.

**6** Ebda, S. 34.

**7** Hierzu kann beispielhaft eine Stelle aus dem ersten Teil von *Tournevire* zitiert werden: «Un choc terrible se produisit dans les coulisses. / Le rideau rouge se partagea en deux / Personne sur la scène / Dans l'astre l'oeil devint démesurément grand. / Un athlète parut. / Deux demi-sphères roulèrent sur le plancher. / L'oeil parut nu et clair et alla se poser sur le front de Luciole endormie. / Avec un mouvement lent elle toucha la main de celui qui se croyant aveugle / voyait plus claire que l'oeil astral / Dans une calèche traînée par l'ours blanc et l'ogre, ils s'en allèrent dans cette maudite forêt de Marly, où jadis le / ROI SOLEIL / voulait dépasser le soleil». Ebda, S. 36.

aus der Zirkuswelt in die Handlung eingebaut werden und darin als ihre Fluchtpunkte fungieren. In Bezug auf diese Ästhetik des Zirkus stellte ein zeitgenössischer Rezensent fest, Céline Arnauld «jongle avec les mots avec dextérité et ses images réalisent de véritables tours de force.»[8]

Die Protagonisten spielen dem Leser Zirkusnummern vor, die ihn stets verzaubern und in ihren Bann ziehen. Bereits in den ersten Zeilen des Romans wird der Leser auf die Poesie der Zirkuskunst, auf das Zusammenspiel von komischen und tragischen Elementen, aufmerksam gemacht: «N'oubliez pas qu'il faut pleurer et rire à la fois aujourd'hui – surtout rire».[9] Die Konflikte in der Zirkustruppe werden durch den vermeintlichen Tod von Luciole ausgelöst und durch die Konkurrenzkämpfe und Missverständnisse unter den Artisten soweit ausgetragen, dass Mirador nach einem teils missglückten Auftritt schließlich zu Tode verurteilt wird. Im letzten Augenblick rettet ihn die Fee Morgane und veranstaltet anschließend einen poetischen Wettbewerb um ihren magischen silbernen Spiegel.

In diesem «poetischen Roman» erscheint die wirkliche Welt als eine Fortsetzung der magischen Bühnen- und Traumwelten, die alle nahtlos ineinander übergehen. Die Poetik des Romans geht Hand in Hand mit Arnaulds Auffassung des Zirkus' als «neue Kunst». Im Zirkus – so die Autorin – «c'est ce que nous avons sous les yeux qui est vraiment le spectacle et non une réalité extérieure et antérieure que l'on nous *représenterait* sur la piste. C'est une présentation, ce n'est pas une représentation [...]»[10]. Unter diesem Aspekt nähert sich der Zirkus dem Film, denn beide, anders als das Theater, «se serv[e]nt de *réalités* [...]».[11] Die Auseinandersetzung mit dem Zirkus als «neue Kunst» zieht sich durch den folgenden Gedichtband: «L'esprit nouveau – so Arnauld – devra être influencé par le cirque comme il devra le pénétrer à son tour».[12] Wandernde Artisten und Artistinnen bleiben zentrale Motive in *Poèmes à Claires-Voies* (1920).[13]

Die Figur des Zirkusartisten fungiert in Arnaulds Werk als Inbegriff des nomadischen Künstlers. Luciole und Mirador sind beide tanzende und singende Dichter, die in Schlüsselmomenten ihres Lebens und ihrer Auftritte von der Fee

---

**8** Joseph Duchesne: Les livres. In: *Anthologie* 7 (1922), S. 15f, zitiert nach: Arnauld, S. 486.

**9** Ebda, S. 33.

**10** Céline Arnauld: Le cirque, art nouveau. In: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), S. 97f, zitiert nach: Arnauld, S. 405. Der Zirkus als Kunst sowie verschiedene Figuren und Motive aus der Zirkuswelt rekurrieren in den Werken einer Vielzahl von kubistischen und dadaistischen Künstlern. Arnaulds Beschäftigung mit dieser Thematik zeigt einmal mehr, wie tief ihr Werk in den avantgardistischen Ästhetiken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verankert ist.

**11** Ebda.

**12** Ebda, S. 404.

**13** S. insbesondere die Gedichte «Foraine», «Les Insensés», «Chanteurs de rues», «Concours», «Entre voleurs».

Morgane und ihren magischen Kräften unterstützt werden. Arnaulds Zirkusartisten wandern nicht nur zwischen verschiedenen Orten, sondern auch zwischen den unterschiedlichen Welten, die im Roman zum Vorschein kommen. Während die anderen Artisten glauben, dass Luciole gestorben sei, spricht die erzählerische Stimme vielmehr von der «Luciole endormie», die anschließend in einem «tourbillon enlevée» mit der Fee Morgane durch die Lüfte fliegt. Wenn Luciole schließlich aufsteht, behauptet sie, lange geschlafen und geträumt zu haben: «Luciole après un long sommeil s'éveillait enfin à la vie. Il lui sembla avoir rêvé longtemps et avoir fait de bons et de mauvais songes.»[14] Denn nicht zuletzt aus den Traumwelten zieht Luciole die Inspiration und die verzaubernde Kraft ihrer Kunst.

Wie Apollinaires «poète assassiné»,[15] der Arnauld wahrscheinlich als Referenz gedient hat, wird Mirador von der «foule» verfolgt und zum Tode verurteilt. Anders als Apollinaires Held, kann Mirador schließlich aber von der Fee Morgane gerettet und in seiner Existenz als Künstler bestätigt werden. Wenn Apollinaire wie Arnauld gleichermaßen ihre Künstlerfiguren nach dem Modell des griechischen Dichters Orpheus inszenieren, so sind die Differenzen zwischen ihnen keineswegs zu übersehen. Der vielleicht markanteste Unterschied liegt in der Tatsache, dass es sich bei Arnauld um einen Künstler (Mirador) und eine Künstlerin (Luciole) handelt, die miteinander arbeiten und in verschiedenen Situationen gemeinsam auftreten. Gleichzeitig lassen sich Mirador und Luciole dem mythischen Paar Orpheus und Eurydike annähern. Motive wie die Rückkehr aus dem Tod, der Ziehbrunnen als Übergang zur Totenwelt sowie eine komplexe und raffinierte Metaphorik des Lichts und des Wassers unterstützen diese Interpretation. Allerdings modifiziert Arnauld den Mythos dahingehend, dass sie die weibliche Figur des Liebespaars als eigenständige Künstlerin auftreten lässt.

Im Rahmen ihrer avantgardistischen Poetik greift Céline Arnauld das Motiv der nomadischen Künstler auf, die Elemente des mythischen Orpheus und des Zirkusartisten in sich vereinen, und entwickelt dabei eine weibliche Figur, die nach der Reise in die Totenwelt zu einem neuen Leben als Künstlerin erweckt wird. Damit schreibt sich Céline Arnauld mit ihrem ersten Roman *Tournevire* in die Ästhetik der Avantgarden als eine originelle und selbstbewusste Dichterin ein. Nicht zuletzt die Tatsache, dass die junge Schriftstellerin ihrem Romantext ein

---

**14** Ebda, S. 52.

**15** Guillaume Apollinaire: *Le Poète assassiné*. Herausgegeben von Michel Décaudin. Paris: Gallimard 1979.

Bild des kubistischen Malers Henri Laurens[16] voranstellt, soll einmal mehr ihre Zugehörigkeit zu den avantgardistischen, insbesondere kubistischen Kreisen in Paris signalisieren.

## II.b «J'ai participé, tout en demeurant indépendante, au mouvement Dada»: Céline Arnauld in der Pariser Dada-Bewegung (1920–1921)

Im Februar 1920 befindet sich Céline Arnauld zusammen mit Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Paul Dermée, Max Ernst, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault und Tristan Tzara unter den Künstlern und Literaten, die in einer außerordentlichen Sitzung von den Kubisten aus der «Section d'Or» ausgeschlossen wurden.[17] Im selben Monat wird Arnauld im *Bulletin Dada* unter den Dada-«Präsidenten und Präsidentinnen» aufgelistet. In der Folge wirkt sie als Darstellerin und als Autorin gleichermaßen an den beiden Dada-Festivals mit: Sie spielt die Rolle der schwangeren Frau in Tristan Tzaras Stück *L'aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (März 1920) und lässt auch ihr eigenes Stück *Jeu d'échecs* auf die Bühne bringen (Mai 1920). Zur gleichen Zeit veröffentlicht sie in nahezu allen Dada-Zeitschriften Gedichte und kurze poetische Texte. Ihr Manifest *Ombrelle Dada* erscheint in der Zeitschrift *Littérature* neben den anderen 22 Dada-Manifesten, die die Dadaisten Anfang des Jahres 1920 bei ihren Pariser Aktionen vortragen.

Arnaulds Manifest beginnt und endet mit typisch dadaistischen Provokationen des Publikums:

---

**16** In den 1920er Jahre wurde Henri Laurens (1885–1954) als kubistischer Zeichner und Bildhauer in immer weiteren künstlerischen Kreisen in Paris bekannt. Er war u. a. mit Picasso, Juan Gris, Modigliani und Georges Braques befreundet. Höchst wahrscheinlich lernte ihn Céline Arnauld über ihren Ehemann Paul Dermée kennen.

**17** *Le Journal du peuple* vom 27. Februar 1920 veröffentlichte die folgende Mitteilung: «Les dadaïstes exclus par les cubistes. Les cubistes représentés par Archipenko, Survage et Gleises, au cours d'une assemblée extraordinaire qui s'est tenue mercredi soir à la Closerie des Lilas, ont exclu de la «Section d'Or» les peintres et littérateurs du mouvement dada: Louis Aragon, Arp, Céline Arnauld, André Breton, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Paul Dermée, Max Ernst, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara. Les cubistes n'acceptant pas les tendances trop avancées, à leur gré, des dadaïstes, les exclus feront prochainement une grande exposition avec manifestations littéraires et spectacles dada...», zitiert nach: Georges Ribemont-Dessaignes: Dada-2. Nouvelles, articles, théâtre, chroniques littéraires (1919–1929). In: Jean-Pierre Begot (Hg.). Paris: Editions Champs Libres 1978, S. 73.

> Vous n'aimez pas mon manifeste? / Vous êtes venus ici pleins d'hostilité et vous allez me siffler avant même de m'entendre? / C'est parfait!! Continuez donc, la roue tourne, tourne depuis feu Adam, rien n'est changé, sauf que nous n'avons plus que deux pattes au lieu de quatre. / Mais vous me faites trop rire et je veux vous récompenser de votre bon accueil, en vous parlant d'Aaart, de Poésie et d'etc. d'etc. ipécacuanha. [...] et si vous n'êtes pas contents... À LA TOUR DE NESLE[18]

Doch die Autorin versucht, mit dem Publikum schrittweise in einen Dialog zu treten und es für sich und ihre Ideen in Bezug auf die avantgardistische Literatur zu gewinnen. Der provokative, ironische Ton der Einleitung geht im weiteren Verlauf des Manifests mit einem selbstironischen Unterton einher. Der Text ist auf das wiederkehrende Bild des Sonnenschirms aufgebaut, der gleichzeitig für Dada als kollektive Bewegung und für die «neue Poesie» steht:

> Avez-vous déjà vu au bord des routes entre les orties et les pneus crevés, un poteau télégraphique pousser péniblement? [...] Il s'ouvre alors en plein ciel, s'illumine, se gonfle, c'est une ombrelle, un taxi, une encyclopédie ou un cure-dent. [...] – Poésie = cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle [...][19]

Das Bild des fliegenden, sich in die Luft erhebenden Sonnenschirms verweist auf die absolute, ins Utopische gesteigerte Freiheit der Poesie. Sie verfügt über eine nahezu magische, verzaubernde Kraft, die sich in der augenblicklichen Verwandlung des Telegrafenmasts in einen Sonnenschirm, ein Taxi, eine Enzyklopädie und schließlich einen Zahnstocher zeigt. An dieser Stelle hat der Text eine ausgeprägte performative Dimension: Es wird der Eindruck erzeugt, dass diese Reihe von überraschenden Verwandlungen vor den Augen des Zuschauers oder des Lesers passiert. Ein leichtes Pathos schwingt mit, wenn auch ironisch gebrochen

---

**18** Céline Arnauld: Ombrelle Dada. In: *Littérature* 13 (1920), S. 19. Nachgedruckt in: Arnauld: S. 448. «Sie mögen mein Manifest nicht? / Sind Sie voller Feindschaft hierher gekommen, und werden Sie mich auspfeifen, noch bevor Sie mich gehört haben? / Das ist sehr gut!! Machen Sie nur weiter, das Rad dreht sich, es dreht sich seit Adam, es hat sich nichts geändert, nur dass wir nur noch zwei anstatt vier Pfoten haben. / Aber ich kann nur über Sie lachen, und ich will Sie für Ihren freundlichen Empfang entschädigen, indem ich für Sie von Kuuunst, von Dichtung, und von usw. von usw. Ipécanhuanha rede. [...] und wenn Sie nicht zufrieden sind... AB IN DIE TOUR DE NESLE». Die deutsche Übersetzung ist dem folgenden Band entnommen: Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (Hg.): *Manifesten und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909–1938)*, S. 189f.

**19** Ebda. In: Arnauld, *Oeuvres complètes*, S. 448. «Haben Sie schon mal am Wegrand, zwischen Brennnesseln und geplatzten Reifen, einen Telegrafmast mühselig wachsen sehen? [...] Er öffnet sich dann mittel am Himmel, leuchtet auf, dreht sich aus, er ist ein Sonnenschirm, ein Taxi, eine Enzyklopädie oder ein Zahnstocher. / Dichtung = Zahnstocher, Enzyklopädie, Taxi oder Sonnenschirm [...].»

durch das Einschieben des Zahnstochers in diese Reihe. Vielleicht der Aufbruchstimmung in der Dada-Gruppe zu Beginn ihrer Pariser Auftritte geschuldet, bringt er dennoch Arnaulds tiefen Glauben an die Dichtung und ihre radikal transformatorische Kraft zum Ausdruck. Die hier formulierte, ebenso ironisch gebrochene Definition der Poesie ist selbstreferenziell und verweist vor allem auf Arnaulds Poetik in der ersten Hälfte der 1920er Jahre.

Auch die Dada-Bewegung sieht Arnauld in der Form eines fliegenden, sich in verschiedenartige Objekte verwandelnden Sonnenschirms. Diese erstaunliche Reihe von Gegenständen, die ganz verschiedenen Lebensbereichen entnommen sind, lässt sich als Verweis auf die Heterogenität der Dada-Bewegung lesen. Zugleich stellt sie eine Aufforderung dar, Differenzen und eine Vielfalt von ästhetisch-politischen Positionen innerhalb der dadaistischen Gruppe in Paris zuzulassen. Diese Interpretation kann durch einen weiteren Text von Céline Arnauld von 1921 gestützt werden. Die Idee einer Gruppe, einer Bewegung als Schirm, der unter sich eine Vielfalt von Stimmen, Tendenzen und schließlich poetischen Persönlichkeiten versammelt, kommt hier noch einmal deutlich zum Ausdruck:

> Comme dans tous les mouvements, dans le mouvement Dada il y a plusieurs tendances. Ce qui d'ailleurs a fait le grand succès de Dada – qui veut dire liberté – c'est que chacun lui a apporté son attitude personnelle et son tempérament. Plus il y a d'individualités fortement marquées, plus un mouvement littéraire est puissant.[20]

Die Zeitschrift *Projecteur*, die Céline Arnauld im Mai 1920 herausgibt, setzt genau diese Auffassung um. Es handelt sich um eine Zeitschrift im kleinen Format, die in einer einzigen Ausgabe erschienen ist. In einer eher klassischen als avantgardistischen typographischen Gestaltung konzipiert, beinhaltet sie ausschließlich Texte, Gedichte wie Prosa. Neben Céline Arnauld selbst sind hier nahezu alle Mitglieder der damaligen Dada-Gruppe in Paris vertreten: Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia und Paul Dermée. Diese breite Beteiligung der Dadaisten am *Projecteur* ist nicht zuletzt ein Zeichen der Anerkennung, die Arnauld zu diesem Zeitpunkt in der Gruppe genoss. Zusätzlich tritt in den Seiten des *Projecteur* die französische Schriftstellerin Renée Dunan (1892–1936) hinzu, die den philosophisch-poetischen Text «Hyper-Dada» und zwei Gedichte beisteuert. Heute ebenso wie Arnauld in Vergessenheit geraten, war Renée Dunan eine militante Feministin, Anarchistin und Autorin von zahlreichen Romanen, die Anfang der

**20** Céline Arnauld: *Le pan pan au cul du nu nègre*, par Clément Pansaers. In: *L'Esprit nouveau* 4 (1921), S. 471–473, zitiert nach: Arnauld, S. 416.

1920er Jahre kurzzeitig an Dada mitwirkte. Es ist zugleich eines der wenigen Beispiele für die gemeinsame Arbeit zweier Schriftstellerinnen innerhalb der Dada-Bewegung, wobei Céline Arnauld ein Jahr später mit der Künstlerin Alice Halicka für ihren Gedichtband *Point de mire* (1921) zusammenarbeiten wird.

Nach dieser intensiven Beteiligung an der Bewegung in der ersten Hälfte des Jahres 1920 ist Céline Arnauld dagegen ab dem Herbst desselben Jahres bis 1923 nur noch gelegentlich bei den Dadaisten anzutreffen. Somit zieht sie sich in dem Moment zurück, als die ersten Konflikte und Kämpfe um Führung, Einfluss und Deutungsmacht innerhalb der Gruppe ausbrechen.[21] Bereits im Januar 1921 steht Arnauld der Bewegung in ihren neuesten Entwicklungen kritisch gegenüber, denn «[...] on ne s'appelle cubiste, dadaïste ou autrement encore que pour pouvoir répondre à l'appel [...]».[22] Statt sich der Dada-Gruppe mit ihren verschiedenen Anführern unterzuordnen, besteht Arnauld auf ihre Unabhängigkeit und poetische Freiheit, wie sie immer wieder betont: «J'ai participé, tout en demeurant indépendente, au mouvement Dada. (...) Je suis fière de mon indépendance dans le mouvement poétique moderne (...).»[23]

Ab 1921 beteiligt sie sich kaum mehr an den kollektiven Aktionen der Pariser Dadaisten, wohingegend sie noch in Picabias Zeitschrift *391*[24] und in *Action* veröffentlicht. Als Zeitschrift zeichnete sich gerade *Action* dadurch aus, dass sie sich nicht einer einzigen avantgardistischen Bewegung zugeschrieben hatte: Stattdessen bot sie Schriftstellern und Künstlern unterschiedlicher Richtungen eine Austauschplattform an. Gleiches gilt auch für die rumänischen Zeitschriften *Contimporanul*[25] und *Integral*,[26] die Arnaulds Gedichte in den 1920er Jahren veröffentlichten.

Ende 1921 befand sich Céline Arnauld unter den zahlreichen Künstlern und Literaten, die sich an Francis Picabias Werk *L'oeil cacodylate* (1921) – einem

**21** In der Tat bildeten sich in der Dada-Gruppe in Paris gleichzeitig oder/und nacheinander drei Machtzentren, die des Öfteren in Konkurrenz zueinander standen und jeweils kleinere Gruppen um sich versammelten. Gemeint sind einerseits Tristan Tzara, andererseits André Breton und die Gruppe «Littérature» sowie zumindest zeitweise auch Francis Picabia.

**22** Arnauld, S. 416.

**23** Siehe Fußnote 1 in diesem Beitrag.

**24** Picabias Bruch mit der Dada-Gruppe in Paris erfolgte ebenfalls im Jahr 1921. Céline Arnauld und Paul Dermée waren mit Picabia und seiner damaligen Lebensgefährtin Germaine Everling befreundet, wie Arnaulds Ansichtskarten und Briefe aus dem Sommer 1920 sowie April und Mai 1921 an die beiden bezeugen (S. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Fonds Picabia). Picabia, Dermée und Arnauld sollten 1924 bei verschiedenen Aktionen gegen Bretons Auffassung des Surrealismus erneut zusammentreffen.

**25** *Contimporanul* erschien in Bukarest in den Jahren 1922–1932.

**26** *Integral* erschien in Bukarest und Paris in den Jahren 1925–1928.

dadaistischen oeuvre *par excellence* – beteiligten. Am oberen rechten Rand der Leinwand schrieb sie in hellblauer Farbe ihren Namen «Céline Arnauld» und fügte darunter die Worte «ce marque DADA» hinzu. In diesem Bereich der Leinwand, der ausschließlich in Schwarz beschriftet und/oder bemalt ist, scheinen Arnaulds Zeilen deutlich hervor. Zugleich ist es offensichtlich, dass sie kaum einen eigenen Platz zur Verfügung hatte, was vielleicht auch die Wahl dieser elliptischen Formel erklärt: Ihr Name und ihre Worte sind in einer schlangenartigen Linie zwischen den Zeilen und den Unterschriften ihrer Mitstreiter eingeschoben. Umso selbstbewusster ist ihre Selbstinszenierung als Dadaistin: Statt wie die meisten anderen am Ende zu unterschreiben, setzt sie als erstes ihren Namen und deklariert ihn in selbstironischer Pose zu einer «Dada-Marke» («ce [tte] marque DADA»).

Des Weiteren scheint Arnauld hiermit auf die Bedeutung des Wortes «Dada» als Name der Bewegung anzuspielen. In seinem «Eröffnungs-Manifest» (1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916) listet Hugo Ball verschiedene Bedeutungen des Wortes «Dada» auf, darunter auch das gleichnamige Haarwaschmittel: «Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou, Dada ist die beste Lilienmilchseife der Welt.» Der Moment der Namensgebung, und somit der Gründung der Dada-Bewegungen wurde bereits zu jener Zeit unter den Dadaisten kontrovers diskutiert, denn neben Tzara selbst meldeten sich auch andere Mitglieder zu Wort, die als Erfinder der Bezeichnung «Dada» fungieren wollten. Arnaulds Worte lassen sich als eine Intervention in diese Diskussion lesen, die allein von den männlichen, meist selbstproklamierten «Anführern» von Dada geführt wurde. Mit einem leicht (selbst)ironischen Augenzwinkern signalisiert Arnauld nun ihren gleichberechtigten Anspruch, die Bewegung zu prägen und mitzugestalten. Nicht zuletzt können sich diese Worte auf das Gemälde selbst in seiner Materialität und zugleich in seiner symbolischen Bedeutung für die Dada-Gruppe beziehen («ce [qui] marque DADA»). In einer der letzten kollektiven Aktionen der Dada-Gruppe (n) in Paris schreibt sich Céline Arnauld somit buchstäblich als partizipierende Künstlerin in diese Bewegung ein.

## II.c «Je suis l'amie des oiseaux migrateurs qui volent vers la finalité des rêves»: Exilerfahrungen im Zweiten Weltkrieg (1940–1947)

Der erste Teil des 1948 erschienenen Bandes *Rien qu'une étoile* ist eine Sammlung von Gedichten, die Arnauld in Südfrankreich zwischen 1940 und August 1944 schreibt. Darin spiegelt sich vor allem die Exilerfahrung der Autorin im Kontext des Zweiten Weltkriegs wider. *Rien qu'une étoile* wird *Plains-chants sauvages*

(1945–1947) hinzugefügt, einer Reihe von Gedichten, die Arnauld unmittelbar nach ihrer Rückkehr in das befreite Paris verfasst. Sie bilden ein enges Gewebe von Themen und Motiven, aus denen das gesamte bisherige poetische Werk von Arnauld schöpft, die jedoch im Zusammenhang mit der Exilerfahrung neue Bedeutungen annehmen. Die Einheit dieses Konvoluts ist auch typographisch markiert: *Rien qu'une étoile* beginnt mit einem Motto in Großbuchstaben, während *Plain-chants sauvages* mit einem Poem in Prosa endet, das ebenso in Großbuchstaben gedruckt ist. Bereits der erste Paratext macht den autobiographischen Bezug des Bandes deutlich:

> DANS LE GOUFFRE NOIR DU CIEL DE GUERRE NOUS SUIVIONS DÉSESPÉRÉMENT UNE ÉTOILE QUI BRILLAIT D'UN ÉCLAT DANTESQUE! / NUIT APRÈS NUIT DE CETTE ÉTOILE NAQUIT LA CONSTELLATION ESPOIR.[27]

Die Vergangenheitsformen der Verben deuten darauf hin, dass diese Zeilen, obwohl sie den Gedichten vorangestellt sind, eher im Nachhinein geschrieben wurden. Sie fassen die Erfahrung des Exils in ihren emotionalen aber auch poetisch-ästhetischen Dimensionen zusammen. Zentrale Motive in Arnaulds Werk wie der Himmel und die Sterne, die in den vorangegangenen Gedichtbänden stets ein Netzwerk von affirmativen Deutungen entfalten und sich dabei in ausschweifende Traum- und Lichtlandschaften eingebettet finden, sind hier ambivalent geworden. So ist der Himmel «le gouffre noir de ciel de guerre», fungiert aber auch als Ort der Hoffnung, an dem «la constellation espoir» aufscheint. Hoffnung und Verzweiflung prägen gleichermaßen den emotionalen Zustand der exilierten Dichterin. Das Motiv des Sterns nimmt unterschiedliche Bedeutungen an und wird in der Mehrzahl der Gedichte des Bandes aufgegriffen. Schließlich identifiziert sich das lyrische Ich selbst mit einem Stern am Nachthimmel: «Moi je glissait limpide entre la nuit et l'aube / Absente à demi-ivre / Ô coeur miroir des colombes / Ni reine ni comblée mais rien qu'une étoile…»[28]

Nahezu alle Gedichte des Bandes *Rien qu'une étoile* haben als Schauplatz die Nacht, die ihrerseits in einer doppelten Symbolik eingewoben ist. Zum einen ist die verzauberte, magische Nacht ein Katalysator der Träume und der poetischen Zustände der schaffenden Dichterin; zum anderen wird die Nacht zum Symbol des Kriegs und der Zerstörung: «Au réveil un noir tourment / Comme une nuit sans fin / Règne sur le monde».[29]

**27** Arnauld, S. 351.
**28** «Rien qu'une étoile». Arnauld, S. 353.
**29** «Cathédrale des Poètes». Ebda., S. 355.

Das erste Gedicht des Bandes *Rien qu'une étoile* greift das Motiv der Schifffahrt auf, das bereits in *Poèmes à Claires-Voies* eine Schlüsselrolle spielt. Dabei wird die Fahrt in das Exil ins Märchenhafte projiziert: «Sur nos frêles vaisseaux / Libérés du réseau des songes / Nous avons pris le large / Les fées et les anges secondaient notre effort».[30] Das lyrische Ich, das als ein Alter Ego der Autorin und zugleich als eine exemplarische Figur der exilierten Dichterin fungiert, lässt sich wie Luciole und Mirador in *Tournevire* von Feen begleiten und von Engeln in Schutz nehmen.

Aus der Ferne wird die Stadt Paris nahezu obsessiv evoziert,[31] wobei sich die Evokation auf wenige Punkte wie die Seine und die Kathedrale Notre Dame konzentriert. Gerade Notre Dame vereint in sich und um sich herum eine Vielzahl von Symbolen und Bildern der Hoffnung, wie die Rose und die Tauben. Der reisende Mond stellt die Verbindung zwischen der Dichterin und ihrer geliebten Stadt her, wobei dunkle Elemente wie der Regen und die verletzten Tauben das anfängliche Bild der Hoffnung durchbrechen:

> La nuit délire dans le ciel / Ô clémente lune voyante voyageuse / Entre mon coeur et Notre-Dame / Entre la Seine éblouie et la Garonne matinale / [...] Voici Paris pleurant tout haut hagard / Esmeralda délire au vent / [...] La pluie atrocement tombe – ailes brisées des colombes / Sur la [sic!] Parvis de Notre-Dame de Paris.[32]

Allmählich scheint die Verzweiflung die Hoffnung zu ersetzen. Immer öfter ist von Einsamkeit und Isolation die Rede. Der Schmerz und «les corbeaux bleus de la mort»[33] drängen sich in die magischen Nächte der Dichterin hinein. Träumen («les tragiques nuits rêvant tout haut»[34]) und Weinen («Démente une solitude pleure dans la lune»[35]) wechseln einander ab. «Chanter» und «danser», bei Arnauld die Verben des künstlerischen Schaffens *par excellence*, tauchen immer seltener auf, stattdessen hält das dichtende Ich Momente des Schwankens und Verdunkelns fest. So heißt es in dem Gedicht «Telle une nébuleuse»: «Je chancelle en chantant sur la route de l'exil»,[36] während der Traum, der bei Arnauld das poetische Schaffen bekräftigt, zu einem Delirium geworden ist.

---

**30** «Rien qu'une étoile». Ebda., S. 353.
**31** S. insbesondere die Gedichte «Notre-Dame de Paris», «Cathédrale des poètes», «Signal de délivrance».
**32** «Notre-Dame de Paris». Ebda., S. 354.
**33** «Les corbeaux bleus de la mort». Ebda., S. 363.
**34** «Notre-Dame de Paris». Ebda, S. 354.
**35** «Telle une nébuleuse». Ebda., S. 358.
**36** Ebda.

Das Ende des Kriegs kommt wie ein Befreiungssignal («signal de délivrance»), und die Dichterin erreicht unmittelbar das ersehnte Paris «avec mes oiseaux chanteurs / Avec la rose et la forêt / Avec l'amour et la douleur [...].»[37] Der Stern am Himmel wird nun selbst zu einem «signal de délivrance et talisman / Contre les corbeaux de la nuit / De Saint-Sernin à Notre-Dame».[38]

Die Vögel, und insbesondere die Zugvögel, avancieren im letzten Gedicht des Bandes *Plains-chants sauvages* zu einer poetologischen Metapher. Als die vielleicht häufigsten Bilder in Arnaulds gesamtem Werk werden nun auch die Schiffe zu «fabelhaften Vögeln», wobei dieses Bildnetz den als einen «grand départ» imaginierten Tod hervorruft:

> JE SUIS L'AMIE DES OISEAUX MIGRATEURS QUI VOLENT VERS LA FINALITÉ DES RÊVES. [...] QUE L'ON SACHE QUE JE SUIS L'AMIE DES GRANDS DÉPARTS. DES DÉPARTS SANS RETOUR, SANS RÉPOS NI SOMMEIL. L'AMIE DES GRANDS NAVIRES, CES OISEAUX FABULEUX QUI SE COUCHENT POUR MOURIR AU COEUR DES TEMPÊTES.[39]

## III «Je suis très étonnée que dans votre histoire du Movement Dada [...] vous oubliiez mon effort tant dans le lyrisme que dans l'action»: Nomadische Literaturgeschichten der historischen Avantgarden

Heutzutage ist Céline Arnauld nicht nur einer breiten Leserschaft vollständig unbekannt, auch in den Studien zu den historischen Avantgarden findet sie nur als «die einzige Frau in der Dada-Bewegung in Paris» beiläufig Erwähnung.[40] Sogar im Laufe der letzten Jahrzehnte, als die Forschung zu den Schriftstellerin-

---

**37** «Signal de délivrance». Ebda., S. 365.
**38** Ebda.
**39** Ebda., S. 390.
**40** Die Dada-Aktivitäten von Céline Arnauld sind am ausführlichsten von Michel Sanouillet in seinem Werk *Dada à Paris* (Paris: CNRS Éditions 2005) dokumentiert. Hier wird Arnauld fast ausschließlich im Zusammenhang mit ihrem Ehemann Paul Dermée betrachtet. Nicht anders verfährt der Herausgeber von Céline Arnaulds Werken, Victor Martin-Schmets, indem er sich für eine gemeinsame Werkausgabe der beiden Schriftsteller entscheidet und diese Entscheidung wie folgt begründet: «On a voulu souligner la fusion de ces deux écrivains. S'il n'a pas été beaucoup question de Céline Arnauld ici, c'est peut-être qu'elle-même a voulu s'effacer.» (Victor Martin-Schmets: Introduction. In: Arnauld, *Oeuvres complètes*, S. 15).

nen und Künstlerinnen der Avantgarden initiiert und schrittweise vorangetrieben wurde, lassen sich Anzeichen einer wirklichen Wiederentdeckung Céline Arnaulds kaum finden.[41]

Die Marginalisierung der Schriftstellerin begann bereits in den 1940er Jahren und lässt sich durch ein komplexes Geflecht von literaturhistorischen und -soziologischen Faktoren erklären. Sie ist mit der Genderproblematik verbunden, denn man hat die Mehrzahl der Künstlerinnen und Schriftstellerinnen schon in den ersten Publikationen zu diesen Bewegungen aus der Geschichte der Avantgarden herausgeschrieben. Doch in diesem Zusammenhang ist auch die durch Migration und jüdische Herkunft geprägte Biographie der Schriftstellerin von Bedeutung.

In einem Brief an Tristan Tzara aus dem Oktober 1924 besteht Céline Arnauld in deutlichen Worten auf die Anerkennung ihrer Rolle in der Dada-Bewegung in Paris, nachdem sie eingangs feststellt, dass der «Anführer» der Dada ihren Namen aus seiner «Geschichte der Bewegung» bereits gelöscht habe:

> Mon cher ami, / Je suis très étonnée que dans votre histoire du Movement Dada – où vous vous montrez assez généreux même pour vos adversaires actuels – vous oubliiez mon effort tant dans le lyrisme que dans l'action. / Pourtant d'autres que vous ont étudié sans partis pris l'évolution lyrique des dernières années et ne tarderont pas à me donner ma place. / Car on peut jongler avec les noms et les individus selon l'opportunité, mais non avec les oeuvres, qui ont du poids et ne se laissent pas manier comme des balles. / D'ailleurs mes livres sont là, et ils ne manqueront pas de se défendre eux-mêmes, par leur propre force, par leur lyrisme nouveau. / Mais je veux croire que ce n'est là qu'un oubli de votre part.[42]

Trotz ihres Engagements und ihrer intensiven Teilnahme an der Dada-Bewegung nahm Céline Arnauld als Frau und als Migrantin darin eine marginale Position ein. Im Literaturbetrieb Frankreichs im Allgemeinen und in den Avantgarden im Speziellen verfügte sie über wenig soziales Kapital in Form von Netzwerken, die ihr einen Zugang zu Verlagen und Zeitschriften hätten verschaffen können.[43] Wie

---

**41** Als einzige Ausnahme lassen sich die Beiträge von Ruth Hemus zu Céline Arnauld zitieren. Vgl. das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags.

**42** Brief von Céline Arnauld an Tristan Tzara, 24. Oktober 1924. Der Brief wird aufbewahrt in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, Fonds Tristan Tzara, Signatur TZR C 140. Die von Arnauld erwähnte «histoire du Mouvement Dada» kann sich nur auf «Some Memoires of Dadaism» beziehen – ein englischsprachiger Artikel von Tristan Tzara, der im Juli 1922 in der Zeitschrift *Vanity Fair* erschienen war und tatsächlich wie eine Geschichte der Dada-Bewegung *in nuce* konzipiert ist.

**43** Eine Vielzahl der Netzwerke, in denen Arnauld sich zu verschiedenen Zeitpunkten bewegte, sind nachweislich über die Vermittlung Paul Dermées entstanden. Besonders augenfällig ist dies bei den Zeitschriften, in denen sie nach 1920 veröffentlichte. Denn Paul Dermée verfügte in den 1920er und 1930er Jahren über ein komplexes, international tragfähiges, über die Grenzen

prekär Arnaulds Position war, zeigt sich gerade anhand der Publikationssituation ihrer Werke. Sie erschienen weder bei den «Hausverlagen» der Avantgarden noch bei Verlagen mit starkem kulturellen Kapital und einer langfristigen stabilen Position im literarischen Feld, wie es bei Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault und zahlreichen anderen Mitgliedern der Avantgarden der Fall war. Stattdessen publizierte Céline Arnauld die Mehrzahl ihrer Bücher in den sogenannten «Collections» der Zeitschriften *L'Esprit nouveau* (*Tournevire* – 1919), *Z* (*Point de mire* – 1921), *Ça ira!* (*Guêpier de diamants* – 1923) und schließlich *Les Cahier du Journal des Poètes* (*Anthologie Céline Arnauld* – 1936). Im Vichy-Frankreich nach dem Einmarsch der Deutschen Wehrmacht wurden Werke jüdischer Autoren – und so auch Arnaulds Werke – ab den 1940er Jahren aus den Buchhandlungen zurückgezogen. Erst 2013, über 70 Jahre später, wurde dank des Herausgebers Victor Martin-Schmets das Gesamtwerk von Céline Arnauld dem französischsprachigen Publikum wieder zugänglich gemacht.

Im Laufe ihrer poetischen Laufbahn stellt die Dada-Phase dennoch einen Abschnitt dar, in dem Arnauld einen relativ guten Zugang zu Zeitschriften hatte und sogar selbst eine Zeitschrift herausgeben konnte. Dieser Zeitraum war jedoch kurz, und die Netzwerke der Schriftstellerin waren offensichtlich nicht stark genug, um langfristig auf sie zurückgreifen zu können. Doch die Zugehörigkeit zur Dada-Bewegung sowie die Nähe zur Zeitschrift *L'Esprit nouveau* und später zu *Documents internationaux de l'Esprit nouveau* war für Céline Arnauld durchaus eine Quelle von symbolischem und sozialem Kapital, nicht nur in Frankreich, sondern auch auf internationaler Ebene. Ob sie sich aktiv an den Aktionen der Gruppe beteiligte oder aber von einem selbstgewählten oder erzwungenen Rand aus in verschiedenen Situationen Position bezog, Arnauld war in den Dada-Jahren äußerst produktiv und gewann schrittweise an Anerkennung.

Diese Entwicklung wird nicht zuletzt anhand der Rezeption ihrer Werke durch ihre Zeitgenossen sichtbar. *Poèmes à Claires-Voies* (1920), *Point de mire* (1921) und *Guêpier de diamants* (1923) wurden äußerst positiv rezipiert. Zahlreiche Buchchroniken erschienen unter anderen in den Zeitschriften *Action*, *La Nouvelle Revue Française*, *Les Cahiers idéalistes français*, *Ça ira!*, *Noi*, *Het Overzicht*, *L'Esprit nouveau* und *Contimporanul*. Schon über *Tournevire* (1919) hatte F.T. Marinetti

---

einzelner avantgardistischer Bewegungen hinweg aufgebautes Netzwerk von Beziehungen zu Schriftstellern, Künstlern und Verlegern. Wenn Arnauld durchaus von diesem Netzwerk profitieren konnte, so wurde sie zugleich auch in die zahlreichen Konflikte und Auseinandersetzungen ihres Ehemanns mit verschiedenen Akteuren des literarischen Felds einbezogen. Diese Situation beeinflusste maßgeblich auch die Rezeption ihrer Werke.

eine begeisterte Rezensionsnotiz veröffentlicht[44], und Antonin Artaud schrieb ausführlich über *Point de mire*[45], während die Rezensentin Élie Moroy feststellte, Céline Arnauld sei «déja bien connue dans les milieux épris de littérature nouvelle.»[46]

Laut dem französischen Literatursoziologen Norbert Bandier befanden sich zahlreiche an der Dada-Bewegung in Paris beteiligte Akteure unmittelbar nach deren Ende im Jahr 1924 in einer Sackgasse in Bezug auf ihre poetische Karriere, sofern der Dadaismus sich nicht nur «hors jeu», sondern auch «hors champ» abspielte.[47] In diesem Zusammenhang fand ein regelrechter Konkurrenzkampf um den von Apollinaire geprägten Begriff des «Surrealismus» statt, wobei dieser Terminus als Label für eine neue avantgardistische Bewegung fungieren sollte. Vor allem dank eines starken symbolischen Kapitals und komplexer Durchsetzungsstrategien gelang es der kleinen Gruppe um André Breton, dieses Label auf lange Sicht für sich zu gewinnen, indem sie sich gegen andere Akteure des Feldes wie den spanischen Maler und Dichter Francis Picabia einerseits und den belgischen Dichter Paul Dermée sowie den deutschfranzösischen Dichter Ivan Goll andererseits durchsetzte.[48]

In diesem für sie schwierigen Kontext wendet sich Arnauld in einem «Avertissement», den sie ihrem Gedichtband *L'apaisement de l'éclipse* (1925) voranstellt, an ihre Leser. Wohlwissend dass sie nicht zuletzt wegen der geringen

**44** «J'ai lu et relu avec un profond plaisir intellectuel ce roman plein d'une ardente fantaisie suggestive et d'une couleur virile. J'ai lu ce livre en prison, c'est dire que j'en sais des parties par coeur.» (F.T. Marinetti, zitiert nach: Arnauld, S. 469).

**45** Antonin Artaud: Livres reçues. In: *Action*, März-April 1922, nachgeduckt in: Arnauld, S. 483 f.

**46** Élie Moroy, zitiert nach: ebda., S. 476.

**47** «Dada représentait une aporie pour la constitution du capital symbolique attaché à la carrière d'un écrivain, car, d'une part, les animateurs de la revue Littérature n'étaient pas à l'origine du mouvement, importé à Paris par Tristan Tzara, et, d'autre part, la voie empruntée par le radicalisme dadaïste, c'est-à-dire le déplacement de son projet esthétique à l'extérieur du champ artistique et littéraire et son refus simultané du projet éthique, interdisait toute poursuite de carrière dans une activité qui se dessaoulait non seulement ‹hors jeu' mais surtout ‹hors champ'» (Norbert Bandier: *Sociologie du surréalisme. 1924–1929*. Paris: La Dispute 1999, S. 80f).

**48** Die «blinden Flecken» von Bandiers Analyse liegen in der Ausklammerung wichtiger Faktoren wie Nationalität und Gender aus seinem analytischen Gerüst. Ebenso zieht er nicht in Betracht, dass die Literaturgeschichte die von ihm (a posteriori) beschriebene «Logik des Feldes» fortgesetzt hat. Denn der Surrealismus «version Breton» konnte sich nur deshalb als der Surrealismus schlechthin in den Literaturgeschichten festschreiben, weil die Literaturkritik ihn nachträglich als solchen deklariert, analysiert und konzipiert hat. Auch ist die Geschichte des Surrealismus über weite Strecken eine französische Literaturgeschichte und das Schicksal dieser Avantgarde-Bewegung wurde in Paris entschieden.

Auflagen ihrer Bücher[49] Schwierigkeiten hatte, im literarischen Feld sichtbar zu werden, versucht sie nun selbst, ihre Position deutlich zu machen. Nachdem sie poetologische Erklärungen zu ihrem bisherigen poetischen Werk gegeben und es unter dem selbst erfundenen Label «projectivisme» subsumiert hat, nutzt sie die Gelegenheit, sich vom Surrealismus von André Breton zu distanzieren:

> Depuis 1917 […] je suis restée fidèle à la même conception. Mes images, en particulier, n'ont pas changé de nature, et si on se voyait tenté de rapprocher maintenant mon inspiration et mon esthétique de celles de certaines écoles modernes qui font quelque bruit aujourd'hui, je prie que l'on considère combien ma poésie est restée elle-même. […] je ne voudrais pas que ceux qui ignorent mon oeuvre me rattachent arbitrairement à l'un ou à l'autre de ces mouvements.[50]

Wie in dem bereits zitierten Brief an Tristan Tzara besteht Arnauld in diesen Zeilen darauf, dass ihre Unabhängigkeit, die Originalität ihrer poetischen Stimme, ihre Einzigartigkeit in der literarischen Szene Frankreichs anerkannt wird. Vor allem nennt sie den Grund, warum sie auf Distanz zu den sich etablierenden Surrealisten geht: «Je ne veux aucun maître.»[51]

In den darauffolgenden Jahren veröffentlicht Arnauld nur noch einzelne Gedichte in verschiedenen Zeitschriften. Ihr nächstes Buch erscheint erst 1934, und dieser ungewöhnlich lange Zeitabstand zeugt nicht zuletzt von ihren Schwierigkeiten, einen Verleger zu finden. Dennoch erhält ihr Band *La nuit rêve tout haut. Poème à deux voix et Le Clavier secret* (1934) zahlreiche Buchkritiken. Das gleiche gilt für den Band *Heures intactes* (1936), wobei im selben Jahr in *Les Cahiers du Journal des Poètes* ein zweites Buch Arnaulds erscheint: *Anthologie. Morceaux choisis (1919–1935)*. Ein Jahr später veröffentlicht Arnauld *Les réseaux du réveil* (1937). Zwar gelingt es der Dichterin durch diese kurz aufeinander folgenden Veröffentlichungen erneut eine stärkere Visibilität zu erlangen und ihre wichtigsten Werke verfügbar zu machen. Doch im Kontext des Zweiten Weltkriegs und der schwierigen Nachkriegsjahre werden ihre letzten Gedichtbände *La nuit pleure tout haut* und *Rien qu'une étoile* kaum noch rezipiert. Spätestens nach ihrem frühzeitigen Tod am Anfang des Jahres 1952 geriet Arnauld für lange Zeit in Vergessenheit.

---

**49** «Mes livres ayant été publiés dans des éditions à tirage très limité, ils ne peuvent être connus de tous ceux, de jour en jour plus nombreux, qui s'intéressent à la poésie ultra-moderne. Aussi crois-je devoir préciser quelques points en tête de cet ouvrage écrit il y a trois ans déjà.» (Avertissement aux lecteurs. In: Arnauld, S. 177).

**50** Avertissement aux lecteurs. Ebda.

**51** Ebda.

## IV Migration und Avantgarde bei Céline Arnaud

Abschließend lässt sich festhalten, dass Céline Arnauld in den 1920er und 1930er Jahren als avantgardistische Schriftstellerin eine weitgehende Anerkennung genoss. Innerhalb des literarischen Kubismus', der Dada-Bewegung sowie in marginalen surrealistischen Gruppen machte sie sich zu ihren Lebzeiten in Frankreich, aber auch in Italien, Belgien oder Rumänien einen Namen. Doch vor allem aufgrund ihrer schwachen Position als Frau, als Dichterin und als jüdische Migrantin aus Südosteuropa gelang es ihr kaum, sich über diese avantgardistischen Kreise hinaus dauerhaft zu etablieren. Arnaulds ungewollt nomadische, prekäre Situation im französischen literarischen Feld zeigte sich als langfristig von Nachteil. Denn, wenn der Trans- und Internationalismus einen wichtigen Aspekt der Avantgardebewegungen Dada und Surrealismus darstellte, so handelt es sich um einen Internationalismus, der stark auf den Pariser Literaturbetrieb zentriert war und von Hierarchien, Machtpositionen und -zentren bestimmt blieb.

Das Nomadische an der oben analysierten Laufbahn der Dichterin zeigt sich in der kontinuierlichen Bewegung zwischen verschiedenen avantgardistischen Richtungen und Gruppen, aber auch in der Unmöglichkeit, Céline Arnauld einen festen Platz innerhalb einer oder mehrerer dieser Gruppen zuzuweisen. Vielmehr vollzieht sich bei ihr eine kontinuierliche Bewegung zwischen kollektiven Aktionen, der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Künstlerinnen und dem Akt des poetischen Schreibens, das in Einsamkeit und Intimität vonstatten geht. Céline Arnauld positioniert sich selbst als dadaistische, später als surrealistische Schriftstellerin – doch in beiden Fällen behauptet sie gleichermaßen ihre Unabhängigkeit und im Falle des Surrealismus grenzt sie sich sogar ausdrücklich von Bretons Gruppe ab.

Indem sie nicht bereit ist, sich in die hierarchischen, teils homogenen und patriarchalischen Strukturen dieser Gruppen einzufügen, stellt sie diese Strukturen selbst in Frage. Des Weiteren hinterfragt ihre ästhetisch-politische Praxis die literaturhistorischen und –theoretischen Konzeptualisierungen der historischen Avantgarden, die ihrerseits die oben erwähnten Strukturen weitestgehend reproduzieren.

Nicht zuletzt ließe die Wiedereinschreibung dieser Schriftstellerinnen in die Geschichte der Avantgarden die avantgardistischen Bewegungen selbst als eine Vielfalt von Stimmen, Perspektiven und ästhetisch-politischen Standpunkten erscheinen. Denn gerade ausgehend von solchen nomadischen Schriftstellerinnen wie Céline Arnauld könnten die historischen Avantgarden als ein dezentrale, nomadische Bewegungen mit multiplen Feldern neu gelesen werden.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Arnauld, Céline/Paul Dermée: *Oeuvres complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Victor Martin-Schmets. Paris: Garnier 2013.

Apollinaire, Guillaume: *Le Poète assassiné*. Herausgegeben von Michel Décaudin. Paris: Gallimard 1979.

Asholt, Wolfgang/Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909–1938). Stuttgart: Metzler 1995.

## Sekundärliteratur

Bandier, Norbert: *Sociologie du surréalisme. 1924–1929*. Paris: La Dispute 1999.

Hemus, Ruth: *Dada's Women*. New Haven/London: YUP 2009.

Hemus, Ruth: The Manifesto of Céline Arnauld. In: Elza Adamowicz/Eric Robertson (Hg.): *Dada and Beyond. 1: DaDa Discourses*. Amsterdam: Rodopi 2011.

Hemus, Ruth: Dada's Film-Poet: Céline Arnauld. In: R. Davies/C. Townsend u. a. (Hg.): *Across the Great Divide: Modernism's Intermedialities, from Futurism to Fluxus*. Cambridge: Cambridge Scholars 2014.

Hemus, Ruth: Die Autorin als Herausgeberin: Céline Arnauld und ihre Zeitschrift *Projecteur*. In: Ina Boesch (Hg.): *DIE DADA. Wie Frauen Dada prägten*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2015.

Hemus, Ruth: Arnauld's *Poèmes à Claires-Voies*. In: Rebecca Ferreboeuf/Fiona Noble u. a. (Hg.): *Preservation, Radicalism, and the Avant-Garde Canon*. Palgrave Macmillian, New York 2016.

Ribemont-Dessaignes, Georges: *Dada-2. Nouvelles, articles, théâtre, chroniques littéraires (1919–1929)*. Herausgegeben von Jean-Pierre Begot. Paris: Editions Champs Libres 1978.

Sanouillet, Michel: *Dada in Paris*. Paris: CNRS Éditions 2005.

Martina Stemberger

# Zwischen Surrealismus und Sozrealismus: Ambivalenzen der Avantgarde am Beispiel Elsa Triolet

## I Einleitung

Elsa Triolet sei «un écrivain peut-être à redécouvrir»: Diese Feststellung Alain Trouvés aus dem Jahr 2006 besitzt nach wie vor ihre Gültigkeit.[1] Triolet ist zwar nie in Vergessenheit geraten; doch die Rezeption ihres Werkes litt unter ihrer politischen Stigmatisierung wie unter der Legendenbildung um Aragons mythische ‹Elsa›, «partiellement responsable de l'effacement de la femme écrivain»: «La Muse ne saurait écrire», bringt Trouvé das Problem auf den Punkt.[2] Ihr eigenes Œuvre, teilweise der nicht recht ernst genommenen ‹Jugendliteratur› oder auch ‹Frauenliteratur› zugeschlagen, tritt in den Hintergrund.

Warum Elsa Triolet in einem Band zum Thema Avantgarde? Der Fall Triolet konzentriert in besonderer Dichte manche Ambivalenzen der Avantgarde (bzw. «besser *der Avantgarden*», um mit Wolfgang Asholt und Walter Fähnders im Plural zu sprechen)[3] und lädt insofern zu einigen prinzipiellen Reflexionen ein: Avantgarde und Migration; Avantgarde und Mehrsprachigkeit; Avantgarde und *littérature engagée*; Avantgarde und Politik, deren komplexe Relation nicht nur im Licht von Boris Groys' kontroversen Thesen[4] zu betrachten ist; Avantgarde und Marginalität; Avantgarde und Geschlecht, wobei die skizzierten Themenbereiche in ihrer Interaktion zu analysieren sind.

---

**1** Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*. Lyon: ENS Éditions 2006, S. 8.

**2** Ebda., S. 7.

**3** Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›. Vorwort. In: Dies. (Hg.): *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, S. 1–17, hier S. 4; «[...] there is no such thing as *the* avant-garde; there are only specific avant-garde movements, situated in a particular time and place», betont auch Susan Rubin Suleiman. In: *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press 1990, S. 18.

**4** Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München: Hanser 1996 [1988].


https://doi.org/10.1515/9783110679366-005

## II Avantgarde und Migration: Figurationen der Fremdheit

Avantgarde und Migration: Migration als Trigger rückwärtsgewandter Nostalgie? Migration als Motor künstlerischer Innovation? Ist der Schriftsteller im Exil, wie Iosif Brodskij formuliert, «im Großen und Ganzen ein retrospektives und retroaktives Wesen»?[5] «Writing is impossible without some kind of exile», erklärt Julia Kristeva[6] – ein privilegierter Exil-Begriff, den Edward Said problematisiert,[7] während Vilém Flusser migrantischen Status als «zugleich negatives und positives Lebensvorzeichen»,[8] das Exil als «Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue» beschreibt.[9] Gerade für Frauen können «displacement» und «dislocation», so Janet Wolff, sich als «quite strikingly productive» erweisen.[10]

Dies gilt in mancher Hinsicht auch für Triolet, die die Ambivalenzen des Fremdseins exemplarisch an einer Reihe von Figuren vorexerziert, so in *Le Rendez-vous des étrangers* (1956), Porträt von Paris als Kreuzungspunkt verschiedener Emigrationskulturen, Hochburg der Avantgarden – und der kreativen «Légion Étrangère» von Montparnasse, für die Marginalität der Normalfall ist:

---

**5** Joseph Brodsky: Der Zustand, den wir Exil nennen, oder Leinen los [1987]. In: *Der sterbliche Dichter. Über Literatur, Liebschaften und Langeweile*. Frankfurt a.M.: Fischer 2000 [*On Grief and Reason*, 1995], S. 31–46, hier S. 38.

**6** Julia Kristeva: A New Type of Intellectual. The Dissident [1977]. In: Toril Moi (Hg.): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell 1986, S. 292–301, hier S. 298; zit. nach Anja Tippner: «Aller et retour, ou aller seulement, sans retour». Exil als Lebensform und Metapher bei Elsa Triolet und Viktor Šklovskij. In: Lyubov Bugaeva/Eva Hausbacher (Hg.): *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2006, S. 105–127, hier S. 108.

**7** «Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. [...] On the twentieth-century scale, exile is neither aesthetically nor humanistically comprehensible: at most the literature about exile objectifies an anguish and a predicament most people rarely experience first hand; but to think of the exile informing this literature as beneficially humanistic is to banalize its mutilations, the losses it inflicts on those who suffer them [...]», erklärt Edward W. Said (Reflections on Exile. In: *Reflections on Exile and Other Essays*. London: Granta 2012 [2000], S. 173–186, hier S. 173f.) – und hinterfragt auch den Mythos der Metropole Paris, «a capital famous for cosmopolitan exiles», aber eben auch «a city where unknown men and women have spent years of miserable loneliness» (ebda., S. 176). Vgl. dazu Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 109.

**8** Ebda.

**9** Vilém Flusser: Exil und Kreativität [1984/1985]. In: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2007 [1994], S. 103–109, hier S. 109.

**10** Janet Wolff: *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*. Cambridge: Polity 1995, S. 9; zit. nach Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 117.

«[...] la marge était la place normale pour chacun.»[11] Dieser Metaroman,[12] der als Meditation über den «mal du pays» beginnt und als «plaidoyer pour l'internationalisme prolétarien» endet,[13] bietet «une analyse complète de la phénoménologie de l'étrangeté»[14] samt Reflexion über die Nuancen des *étranger*, des *exilé*, des *apatride*, des *métèque*, aber auch über den Fremden, die Fremde als paradigmatisches (post-)modernes Subjekt. Von besonderem Interesse ist an diesem Text, dass er auch «gleichberechtigte weibliche Fremdheitsentwürfe» entfaltet;[15] «the sense of exile» bei Triolet sei «also gendered», betont Diana Holmes.[16] Und auch hier erscheint das Exil als «die literarischere Lebensform».[17]

Jener nostalgische «Retrospektivmechanismus»[18] ist Triolet freilich nicht fremd; quer durch ihr Werk wird das Motiv des «mal du pays» ausgesponnen. Allerdings ergibt sich – im Gegensatz zum Gros der russischen Emigrationsliteratur der ersten Welle – insofern eine spezifische Konstellation, als sich ihr Blick zurück wesentlich auf die russische Avantgarde mit ihrer zukunftsorientierten Poetik richtet.

Triolet, später als ‹Stalinistin› verfemt, aber auch von den sowjetischen Autoritäten mit Misstrauen betrachtet,[19] ist keine klassische Emigrantin[20] – und im

---

**11** Elsa Triolet: *Le Rendez-vous des étrangers*. Paris: Gallimard 1956, S. 19f.

**12** Gleich mehrere ‹Migrationsromane› werden intradiegetisch in den Text verschachtelt: das (scheiternde) Projekt des Aristokraten Duvernois ebenso wie jenes des talentierten Mythomanen Sacha Rosenzweig, der mit seinem «*Danger de mort*» nur knapp den Goncourt verfehlt (ebda., S. 337ff.).

**13** Elsa Triolet: [Postface]. In: *L'Âme* [*L'Âge de nylon* 3]. Paris: Gallimard 1973 [1963], S. 365; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets. Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*. Essen: Die Blaue Eule 1993, S. 107.

**14** Andrea Duranti: Elsa Triolet. Une vie étrangère. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 319–334, hier S. 325.

**15** Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 119.

**16** Diana Holmes: *French Women's Writing. 1848–1994* (4). London u. a.: Athlone 1996, S. 172; zit. nach Andrea Duranti: Elsa Triolet. Une vie étrangère, S. 321.

**17** Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 123.

**18** Joseph Brodsky: Der Zustand, den wir Exil nennen, S. 40.

**19** Ihre russischsprachigen Werke zeugten nicht von «d'opinions progressistes», sondern stellten «le tribut tardif aux sentiments décadents» dar, zitiert Tamara Balachova eine an das Zentralkomitee der KPdSU adressierte Geheimnotiz vom 16. Oktober 1954. Dies.: Le double destin d'Elsa Triolet en Russie (*Documents des Archives moscovites*). In: Marianne Gaudric-Delranc (Hg.): *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*. Paris: L'Harmattan 2000, S. 93–101, hier S. 99.

**20** «[...] ni exilée, ni apatride, ni réfugiée politique, encore moins officielle des Soviets», umschreibt Lilly Marcou *ex negativo* Triolets «statut hors du commun». Dies.: *Elsa Triolet. Les Yeux et la Mémoire*. Paris: PLON 1994, S. 44.

Kontext der antibolschewistischen «Russia Abroad»[21] eine Außenseiterin, der auch noch nach Jahrzehnten heftige Antipathien entgegengebracht werden.[22] «J'ai quitté la Russie en 1918 pour épouser un Français qui ne faisait pas de vers. [...] En partant j'étais sûre de revenir très vite, de faire juste un voyage», erinnert sich Triolet.[23] Nach ihrer Hochzeit mit André Triolet verbringt sie ein Jahr auf Tahiti, ‹fluktuiert›[24] darauf zwischen Paris, London, Berlin – Zentrum einer heterogenen russischen Diaspora –, verwirft die Perspektive einer eventuellen Rückkehr nach Moskau, geht stattdessen nach Frankreich,[25] reist in der Folge jedoch immer wieder in die Sowjetunion.

Bei all dem insistiert sie auf ihrem Status als ‹Fremde›. Als sie sich nach dem Abschied von der Südsee bei der Familie ihres Mannes aufhält, befindet sie die französischen Provinzbewohner für «aussi insolites que les Nègres de Tahiti»;[26] aber auch in Paris manifestiert sich dieser «sentiment d'étrangeté»:[27] «Quand je suis rentrée en France, ce n'était pas chez moi que je rentrais, tout, à Paris, était aussi extraordinaire que dans l'île, comme les Nègres.»[28] Retrospektiv beschreibt Triolet sich in dieser Zeit als «[u]ne âme en peine, rongée par le mal du pays, seule à patauger dans mon abîme nostalgique».[29] Noch Jahrzehnte später klagt sie gegenüber ihrer Schwester Lilja Brik: «J'ai fait de mon mieux pour m'intégrer, mais pour les Français je reste une étrangère.»[30]

---

**21** Vgl. Marc Raeff: *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration. 1919–1939*. New York/Oxford: Oxford University Press 1990.

**22** Vgl. etwa Unda Hörners Schilderung ihrer Korrespondenz mit Nina Berberova, die noch 1990 ihre Aversion gegen Triolet, «un agent de Moscou», artikuliert (*Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 20).

**23** Elsa Triolet: Ouverture. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 1: *À Tahiti. Bonsoir, Thérèse. Les Manigances*. Paris: Laffont 1964, S. 11–47, hier S. 14.

**24** Vgl. Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 116.

**25** «De Berlin où j'ai bien passé un an, je suis retournée à Paris. Peut-être aurais-je pu, aurais-je dû alors rentrer dans mon pays, mais je ne crois pas y avoir seulement songé. Je n'étais plus de plain-pied avec les miens, famille ou pas: [...] Je n'avais plus de chez-moi à Moscou, j'y avais perdu ma place, et déjà j'avais Paris dans le sang», resümiert Triolet nachträglich ihre Stimmung in dieser frühen Pariser Zeit (Ouverture, S. 15f.). Doch in ihrem Journal 1928–1929 fragt sie sich wiederum: «Ou repartir en Russie? Quelle attraction l'Occident m'offre-t-il encore? Je serai bientôt tout à fait mûre pour retourner en Russie» (*Écrits intimes. 1912–1939*. Herausgegeben von Marie-Thérèse Eychart. Paris: Stock 1998, S. 220; zit. nach Anja Tippner: «Aller et retour...», S. 117).

**26** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet. Écrivain*. Paris: Flammarion 2000, S. 68.

**27** Ebda., S. 70.

**28** Zit. ebda.

**29** Elsa Triolet: Ouverture, S. 15.

**30** Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 322 (unter Verweis auf ein Gespräch mit Elizaveta Kuvšinova, 2. Mai 1993).

«[L]es diverses variantes de l'errance»,[31] «isolation, solitude, and marginality»[32] bleiben die Leitthemen Triolets, auch abseits der Literatur («La solitude n'est pas le grand thème de mes livres, elle l'est de ma vie»[33]), wobei sich unterschiedliche Formen der Fremdheit überlagern. Nicht zu vernachlässigen ist die jüdische Herkunft der Autorin. Die zukünftige Elsa Triolet wächst als Tochter eines Moskauer Advokaten zwar unter privilegierten Bedingungen auf; dennoch prägt sie «[l]a question juive»[34] («une véritable panique» bekennt die jugendliche Ėlla Kagan in ihrem Tagebuch angesichts der bevorstehenden Urteilsverkündung in der Affäre Beilis[35]). In ihrem Werk ist dezent, aber konstant das Motiv einer ‹jüdisch› codierten Fremdheit präsent, assoziiert mit ‹Weiblichkeit› als alternativer Figur des «internen Anderen».[36] In *Écoutez-voir* erklärt sich Protagonistin Madeleine, «clocharde atypique» aus freien Stücken bzw. laut Eigendefinition stolze «rôdeuse»,[37] für «errante comme le Juif errant».[38] Eben die «rôdeuse» erscheint bei Triolet nicht nur als gender-transgressive Gestalt,[39] sondern auch als Modell ‹pulverisierter› Subjektivität[40] in aller Ambivalenz: «Me voilà clocharde dans l'âme, cendres et poussière.»[41]

Ihr mehrfach marginaler Status verfolgt Triolet mitten im Erfolg: «[...] la dame Triolet est russe, juive et communiste. C'est un prix cousu de fil rouge», spottet Paul Léautaud,[42] als sie 1945 für ihre Novellensammlung *Le premier accroc coûte deux cents francs* nachträglich den Prix Goncourt 1944 erhält. Aber auch später

---

**31** Elsa Triolet: *La Mise en mots*. Genève: Albert Skira 1969 (Les Sentiers de la création), S. 98.
**32** Leslee Poulton: *The Influence of French Language and Culture in the Lives of Eight Women Writers of Russian Heritage*. Lewiston u. a.: The Edwin Mellen Press 2002, S. 232.
**33** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 7.
**34** Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 12f.
**35** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 32.
**36** Sigrid Weigel: ‹Frauen› und ‹Juden› in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen des ‹internen Anderen›. Ein Forschungsprogramm. In: Inge Stephan/Sabine Schilling/S. Weigel (Hg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 333–351; unter Bezugnahme auf das Konzept Tzvetan Todorovs (*La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*. Paris: Seuil 1982).
**37** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*. Paris: Gallimard 1968, S. 117; vgl. auch S. 98ff.
**38** Ebda., S. 321; vgl. auch S. 276.
**39** «Il serait plus juste de m'appeler une rôdeuse, bien qu'on n'emploie guère ce mot au féminin, étant donné que c'est un état rare chez la femme. On dit un rôdeur, une rôdeuse, ça ne se dit pas» (ebda., S. 117).
**40** Vgl. Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard 1991 [1988], S. 57: «Le cosmopolite heureux de l'être abrite dans la nuit de son errance une origine pulvérisée.»
**41** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 109.
**42** Vgl. Pierre Assouline: *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Paris: Balland 1984, S. 392; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 22.

begleitet das Thema des Antisemitismus, den Olga Heller in *Le Rendez-vous des étrangers* für «*la forme moderne du cannibalisme*» erklärt,[43] Triolets Biographie. Massiv holt sie die Problematik in den sechziger Jahren ein, als die sowjetische Literaturzeitschrift *Ogonëk* eine Verleumdungskampagne gegen Lilja Brik, angeblich Verbündete des 1938 exekutierten NKVD-Mannes Jakov Agranov und seiner «*gang de sionistes*»,[44] und Osip Brik als Repräsentanten einer «avant-garde antimarxiste» startet, denen die Schuld am Suizid Vladimir Majakovskijs zugeschrieben wird.[45] «[...] *quelqu'un est impatient de revenir au bon vieux temps des ‹cosmopolites› et des ‹assassins en blouses blanches›. Lili n'est qu'un prétexte, les vraies raisons sont beaucoup plus profondes*», kommentiert Triolet die antisemitische Stoßrichtung dieser Publikation – und kündigt ihre mit Aragon geplante Protestaktion in den *Lettres françaises* an, «*parce que le combat contre l'antisémitisme est un devoir pour tout être honnête*».[46] Unter dem Titel «De la vérité historique»[47] schreitet sie zur Gegenattacke gegen die «*calomnie caractérisée*»[48] der *Ogonëk*-Autoren Vladimir Voroncov und Aleksandr Koloskov; ihre «Nouvelle réponse à *Ogoniok*» signieren auch Roman Jakobson und Léon Robel.[49] Neben den Reaktionen Aragons und Triolets auf die Ereignisse in der Tschechoslowakei (die beide – im Gegensatz zum vernehmlichen Schweigen seitens *Tel Quel* – unmissverständlich verurteilen[50]) war dieser Protest gegen den wieder erstarkenden Antisemitismus in der Sowjetunion auch ein – oft vernachlässigtes – Motiv für den folgenden Boykott der *Lettres françaises*.[51] Unverblümt äußert Triolet in diesem Zusammenhang «son mépris pour ce qu'est devenu le régime soviétique, son désamour pour ce pays si cher».[52]

---

**43** Elsa Triolet: *Le Rendez-vous des étrangers*, S. 360.
**44** Zit. nach Marianne Delranc-Gaudric: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon... Une constellation créatrice (*Les Lettres françaises*, 1968). In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 13 (2011), S. 83–91, hier S. 86.
**45** Zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 373.
**46** Zit. nach Marianne Delranc-Gaudric: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon..., S. 86f.
**47** Elsa Triolet in: *Les Lettres françaises* 1232 (2. Mai 1968); vgl. ebda., S. 86.
**48** Zit. ebda.
**49** Ebda., S. 88.
**50** Zu den komplexen Relationen zwischen Aragon und *Tel Quel* vgl. Philippe Forest: Aragon/*Tel Quel*. Un chassé-croisé. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 (2007), S. 105–114.
**51** Marianne Delranc-Gaudric: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon..., S. 90; vgl. auch Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 350f.
**52** Ebda., S. 351.

## III Migration und Mehrsprachigkeit: Zwischen «mal du pays» und «mal de la langue»

Durchaus konfliktuell gestaltet sich also die Relation zum Herkunftsland; doch auch «[l]'amour que l'immigré peut avoir pour son pays d'adoption» bleibt «toujours un amour malheureux», wie Triolet schreibt.[53] Auch wenn sie gelegentlich eine Pose affichierter Indifferenz bezieht (so in einer Passage, die sich wie ein Echo zu einem Exilgedicht Marina Cvetaevas liest: «Quant à moi, cela m'est égal, où vivre»[54]), kultiviert Triolet jenen «mal du pays», der vor allem ein «mal de la langue» ist: «Ma langue maternelle, mon irremplaçable langue… Elle ne me servait plus à rien. Le mal de la langue est insupportable comme le mal du pays.»[55]

Der Sprachwechsel, den die bereits etablierte Autorin mit *Bonsoir, Thérèse* (1938) unternimmt,[56] ist im russischen Emigrationsmilieu der ersten Welle alles andere als selbstverständlich, ja gilt manchen geradezu als ‹Verrat›, ist die «vraie ‹patrie›» dieser Diaspora doch die russische Literatur.[57] «*Pour gagner de l'argent, Merejkovski se met parfois à écrire en français. Moi-même il m'arrive de sombrer dans cette déchéance absurde*», gesteht Zinaida Gippius.[58] «Attirée par le français, je me croyais encore, à cette époque, obligée d'écrire dans ma langue maternelle – en fait, depuis longtemps je pensais en français», erinnert sich Zoé Oldenbourg, die ihren «bilinguisme» wie Triolet als «à la fois un avantage et un handicap» betrachtet.[59] Letztere reflektiert ihren «bi-destin» bzw. «demi-destin»,

---

**53** Elsa Triolet: Préface au mal du pays. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 27: *Le Rendez-vous des étrangers*. Paris: Laffont 1967, S. 12; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 322.

**54** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 72; vgl. dazu Marina Cvetaeva: Toska po rodine! Davno… [1934]. In: *Stichotvorenija. Poėmy. Moj Puškin*. Moskva: Olma 2000, S. 280–281.

**55** Elsa Triolet: Ouverture, S. 26.

**56** Vgl. Marianne Delranc-Gaudric: *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*. Diss., Paris: INALCO 1991.

**57** Georges Nivat: *Russie-Europe. La Fin du schisme. Études littéraires et politiques*. Lausanne: L'Âge d'Homme 1993, S. 656. «In emigration, literature became even more crucial to the émigrés' collective identity, for language is the most obvious sign of belonging to a specific group. The Russian language, both written and oral, bound the émigrés together despite their geographic dispersion», betont auch Marc Raeff: «For this reason, too, the cultural life and creativity of Russia Abroad was preeminently, if not exclusively, verbal» (*Russia Abroad*, S. 10f.).

**58** Zit. nach Leslee Poulton: *The Influence of French Language and Culture*, S. 202.

**59** Zoé Oldenbourg: *Visages d'un autoportrait*. Paris: Gallimard 1977, S. 280, 295.

ihren «destin traduit» als zweisprachige Schriftstellerin auf poetologischer Meta-Ebene,[60] zwischen Valorisierung kultureller Vielfalt und Selbstpathologisierung:

> Être bilingue comme je le suis est une anomalie. Comme d'être daltonien ou gaucher, avoir un seul œil au milieu du front, six doigts à une main, être l'une des deux sœurs siamoises. Ne croyez pas que parler indifféremment la langue de deux pays vous donne deux patries, cela vous rend au contraire deux fois étrangère: étrange que vous ayez quitté un pays, étrange que vous soyez allée et restée ailleurs.[61]

«En grinçant des dents, en m'arrachant les cheveux», zitiert sie ihre eigene Reaktion auf Ivan Bunins Frage: «Comment […] avez-vous pu abandonner, trahir votre langue? Comment?»[62] In der Tat ist der Sprachwechsel für Triolet – im Gegensatz zu Oldenbourg, aber etwa auch Nathalie Sarraute oder Irène Némirovsky, die von früher Kindheit an auf Französisch erzogen werden – eine Herausforderung.[63] In drastischen körperlichen Begriffen evoziert sie die Arbeit an ihrem ersten französischsprachigen Werk, das sie auf Russisch zu schreiben beginnt, um sich selbst mühselig – «je suis difficile à traduire, aussi bien du français en russe que du russe en français»[64] – ins Französische zu übersetzen:[65] «J'en souffrais physiquement, comme si on m'avait mis un corset de plâtre.»[66]

Warum diese Quälerei, nachdem Triolet, von Viktor Šklovskij und Gor'kij höchstpersönlich unterstützt, schon mehrere Texte auf Russisch publiziert hatte? Nachdem *Na Taiti/À Tahiti* (1925) und *Zemljanička/Fraise-des-Bois* (1926) recht gut angekommen waren, wird *Zaščitnyj cvet/Camouflage* (1928) von der Kritik kühl

---

**60** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 8; vgl. dazu auch Léon Robel: Un destin traduit. *La Mise en mots* d'Elsa Triolet. In: Marianne Gaudric-Delranc (Hg.): *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, S. 19–32.

**61** Elsa Triolet: Préface au mal du pays; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 132.

**62** Elsa Triolet: Préface au mal du pays, S. 15; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 147. «J'ai connu Ivan Bounine, le Prix Nobel de littérature, l'émigré russe… je lui ai demandé comment il pouvait écrire en russe, vivant en France», berichtet eine Figur in *Le Rendez-vous des étrangers*. «Il m'a répondu qu'il pouvait! Pour lui, la patrie d'un homme était sa langue, et un écrivain n'abandonnait sa patrie que le jour où il abandonnait sa langue. Ceci, contre les écrivains russes émigrés qui écrivent en français» (ebda., S. 312f.).

**63** Leslee Poulton: *The Influence of French Language and Culture*, S. 240.

**64** Elsa Triolet: Ouverture, S. 22.

**65** Zur Problematik der Selbstübersetzung zweisprachiger franko-russischer Autor*innen (darunter Elsa Triolet) vgl. Anna Lushenkova Foscolo: Les écrivains de langue russe en exil. Plurilinguisme et autotraduction. In: Martina Stemberger/Lioudmila Chvedova (Hg.): *Littératures croisées. La langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe (XX^e-XXI^e siècles)*. Nancy: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine 2017, S. 179–192.

**66** Elsa Triolet: Ouverture, S. 32.

aufgenommen.[67] Ihr letztes gänzlich auf Russisch verfasstes Werk, *Busy*, von einem «point de vue ethnographique» angelegte Schilderung der Pariser Modewelt für ein russisches Publikum,[68] erscheint nur mehr in Auszügen in *Krasnaja nov'* (1933) – und verschwindet darauf trotz Gor'kijs Intervention im Nirwana der Zensur.[69]

«[…] c'est l'interdiction de *Colliers* qui devait amener Elsa à franchir le pas d'une langue à l'autre et à écrire pour nous, Français», erklärt Aragon.[70] Triolet ist eine stark rezeptionsorientierte Autorin; da ihr nun die sowjetische Leserschaft abhandenkommt und sie von vornherein nicht für die russische Emigration schreibt, drängt sich der Wechsel der Literatursprache auf:

> On croirait qu'une langue, personne ne peut vous la prendre, que vous l'emportez avec vous où que vous alliez […]… En réalité, une langue cela se partage avec un peuple, un pays, vous ne pouvez la conserver au fond de vous-même, il faut qu'elle s'exerce, il faut s'en servir, sans quoi elle se rouille, s'atrophie et meurt.[71]

Dazu kommt die persönliche Dimension, Triolets Bestreben, aus der ambivalenten Rolle als Muse, ihrer «position en retrait: avec Aragon, derrière Aragon, pour Aragon»[72] auszubrechen: «Et quand j'ai recommencé à écrire, c'était contre toi, avec rage et désespoir, parce que tu ne me faisais pas confiance», präzisiert sie in ihrer «Ouverture» zu den *Œuvres romanesques croisées*.[73]

Triolet definiert sich in der Folge nicht einfach als französische Schriftstellerin, sondern als «une Russe qui écrit en français»[74] – und bewahrt auch sprachlich die Spur ihrer fremden Herkunft: «J'aurais pu me faire passer mon accent russe. J'ai préféré le garder. J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même: la folie aussi a une nationalité.»[75]

---

**67** Vgl. Marianne Delranc-Gaudric: L'accueil critique des premiers romans d'Elsa Triolet en Union soviétique. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 6 (1998), S. 13–36.

**68** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 112.

**69** Elsa Triolet: Ouverture, S. 30; vgl. auch Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 109.

**70** Aragon: Préambule. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 39: *Fraise-des-Bois. Camouflage*. Paris: Laffont 1973, S. V; zit. nach Antonín Měšťan: Elsa Triolet in der russischen Literatur. In: *Wiener Slawistischer Almanach* Bd. 14 (1984), S. 153–165, hier S. 158.

**71** Elsa Triolet: Ouverture, S. 26.

**72** Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 158.

**73** Elsa Triolet: Ouverture, S. 31.

**74** Elsa Triolet: Préface au mal du pays, S. 15; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 323. Bezeichnenderweise reagiert Triolet später verärgert darauf, dass die sowjetische Kritik ihre Vorgeschichte als russische Schriftstellerin ignoriert, «comme si je n'avais jamais écrit de livres russes» (zit. nach Tamara Balachova: Le double destin d'Elsa Triolet en Russie, S. 97).

**75** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 56; vgl. auch dies.: Ouverture, S. 27.

Doch nicht nur um die Migration von Personen geht es hier, sondern auch um jene von Theorien und Kunstwerken: Triolet ist eine zentrale Vermittlerfigur der russischen Avantgarde und des russischen Formalismus in Frankreich. Avantgarde, das bedeutet bei und für Triolet wesentlich Vladimir Majakovskij, Vorbild hinsichtlich einer «posture», die künstlerisches und politisches Engagement verbindet.[76] «[P]as peu fière d'avoir une des premières senti le génie de Maïakovski»,[77] fungiert sie während der Paris-Aufenthalte des Dichters in den zwanziger Jahren als seine Vermittlerin und Dolmetscherin; unermüdlich betätigt sie sich nach seinem Tod als seine französische Übersetzerin, Biographin und Popularisatorin. «[...] *je porte en moi la plaie ouverte du suicide de Maïakovski* [...]»,[78] schreibt sie noch viele Jahre später über ihren ersten literarischen «mentor»[79] (und Modell – über Gender-Grenzen hinweg – mehrerer fiktiver Figuren in ihrem Werk), posthum ihre Stütze in diversen *querelles*: «Heureusement que j'ai à côté de moi, pour me soutenir, Maïakovski. Il est là, il me dit: ‹Te rappelles-tu encore du manifeste: *La Gifle au goût public*? Vas-y!›»[80]

Den Versuch, Majakovskij ins Französische zu übertragen, wagt Triolet bereits während ihrer Zeit auf Tahiti,[81] in einer Situation gleich mehrfacher Ver- und Entfremdung. Ihrerseits eine ‹Exotin› für die polynesischen Einheimischen,[82] bemüht sie sich (vergeblich), ihrem Mann Russisch beizubringen und mit ihm Majakovskij zu übersetzen.[83] 1930 arbeitet sie an der Übertragung einiger Majakovskij-Gedichte für die erste Nummer des *Surréalisme au service de la Révolution* (wobei sie mit dem Resultat höchst unzufrieden ist).[84] Majakovskij übersetzt sie

---

**76** Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 193.
**77** Elsa Triolet: Ouverture, S. 18.
**78** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange* [1965]. In: *Le Monument*. Paris: Gallimard 1976 [1957], S. 7–22, hier S. 16. Der hier zitierte Essay *La Lutte avec l'ange*, «*une sorte de réponse collective aux critiques parues dans la presse, aux lettres par moi reçues* [...] *ainsi qu'aux discussions privées et publiques concernant* Le Monument» (*Le Monument*, S. 205 [Appendices]), erscheint am 5. September 1957 in *Les Lettres françaises*; an diesen Text knüpft die «Préface à *La Lutte avec l'ange*» im Bd. 14 (*Le Monument*) der *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (Paris: Laffont 1965) an.
**79** Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 47.
**80** Elsa Triolet: Maïakovski et nous. Pour le dix-septième anniversaire de la mort de Vladimir Maïakovski [1947]. In: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 25–80, hier S. 79.
**81** Vgl. Leslee Poulton: *The Influence of French Language and Culture*, S. 176.
**82** Ebda., S. 230.
**83** Vgl. Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 48; Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 58.
**84** Vgl. Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 114.

weiterhin mit besonderem Engagement,[85] daneben aber auch Marina Cvetaeva,[86] Viktor Šklovskij, Anna Achmatova, Velimir Chlebnikov, Sergej Esenin sowie russische Klassiker, Gogol' und Čechov.[87] 1965 gibt sie die zweisprachige Anthologie *La Poésie russe* bei Seghers heraus; in umgekehrter Richtung übersetzt sie neben Aragon und André Gide auch Célines *Voyage au bout de la nuit*.[88]

Triolet reflektiert die Übersetzung als «une forme particulière de création, pleine de responsabilité et d'abnégation, qui n'apporte au traducteur ni gloire ni argent (s'il n'est pas un bousilleur)».[89] Bei allen Klagen über die Mühen der translatorischen ‹Falschmünzerei›[90] fungiert diese für sie auch als «une sorte de tremplin d'une langue à l'autre»,[91] Instrument literarischer Identitätsfindung bzw. -stiftung.[92]

## IV Avantgarde und Gender: Von Musen und «grands poètes»

«Elle a eu le mérite d'être dans le sillage de grands poètes», so Henriette Nizans zweifelhaftes Kompliment.[93] Zahlreiche Äußerungen im Lauf der Jahre zeugen davon, dass Triolet mit dem ihr zugeschriebenen (zugleich freilich selbst provozierten und perpetuierten) Status als «Ikone, Muse, Verführerin»[94] nicht allzu

---

**85** «Je traduis avec tant d'amour, je souffre tant pour chaque vers défiguré par la traduction que c'est comme si je marchais avec des chaussures trop petites qui me serreraient de façon insupportable. Personne ne fera mieux, mais vraiment, ‹quelle saloperie, la traduction›» (Elsa Triolet an Lilja Brik, August 1955; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 254). [Aus praktischen Gründen wird die Korrespondenz Triolet/Brik hier und im Folgenden in frz. Übersetzung zitiert.]

**86** Vgl. Marina Tsvétaeva: *Poèmes*. Traduits par Elsa Triolet. Paris: Gallimard 1968.

**87** Vgl. auch Elsa Triolets *Histoire d'Anton Tchekhov. Sa vie, son œuvre* (Paris: Éd. français réunis 1954), die im Gegensatz zu ihren Übersetzungen sehr positiv aufgenommen und zum Leidwesen der Autorin auch sogleich plagiiert wird (Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 256).

**88** Vgl. Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 143.

**89** Elsa Triolet an Lilja Brik, 1968; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 311.

**90** «La traduction devrait être l'imitation d'un texte écrit dans une autre langue; il faut y apporter le soin du faux-monnayeur à imiter un billet de banque» (Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 90).

**91** Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 142.

**92** Vgl. Monica Biasiolo: Écrire dans (et avec) la langue de l'autre. Elsa Triolet et Vladimir Maïakovski entre biographie et textes. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, S. 59–80, hier S. 64.

**93** Henriette Nizan/Marie-José Jaubert: *Libres mémoires*. Paris: Laffont 1989, S. 196; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 20.

**94** Anja Tippner: «Aller et retour…», S. 118.

glücklich ist. «Une femme posée sur un piédestal n'est pas forcément heureuse», erklärt sie Pierre Daix.[95]

Mit diversen «grands poètes», deren Weg sie kreuzt, unterhält Triolet nicht immer harmonische Beziehungen; ihr widersprüchliches Verhältnis zur Pariser Avantgarde ist auch unter dem Gender-Aspekt zu betrachten.[96] Kaum zufällig gehört dem Kreis der Surrealisten zur Zeit seiner Hochblüte keine einzige Frau an – erst in der Spätphase spielen Frauen, darunter auffallend viele Nicht-Französinnen, eine Rolle.[97] Die Avantgarde formiert sich wesentlich als «männliche Aufbruchs- und Oppositionsbewegung»;[98] unter Aufrechterhaltung oder sogar Verstärkung der «bürgerlichen symbolischen Kodierungen» bedienen sich «die Leitfiguren der verschiedenen Avantgarden» des 20. Jahrhunderts, von Marinetti bis Breton, «eines maskulinen Codes».[99] Die im Rahmen der surrealistischen Ästhetik für jenes enigmatische Andere ‹Frau› vorgesehenen Funktionen – Muse und Medium, «Projektionsfläche»[100] und «Poesie-Erreger» bzw. «Differenz-Erreger» (wie Gisela Febel Hans Bellmers Formel variiert)[101] – werden auch den «realen Frauen der Surrealisten»[102] zugeschrieben.[103] In diesem Sinne stellt

---

**95** Zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 343 (unter Verweis auf ein Gespräch mit Pierre Daix, 21. Jänner 1993).

**96** Zur komplexen Frage nach Triolets in mancher Hinsicht ambivalentem ‹Feminismus› vgl. Loukia Efthymiou: Genre, discours et engagement chez Elsa Triolet. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, S. 223–235. «Observatrice perspicace de la société sexuée de son temps» (S. 223), verwahrt Triolet sich gegen jede künstliche Geschlechtertrennung, auch und vor allem in Form der berüchtigten ‹Frauenliteratur›: «Il n'y a pas raison apparente à ce fait [...] qu'on a mis ensemble toutes les femmes qui écrivent [...] et à l'écart des hommes, comme dans un harem ou dans une synagogue» (zit. ebda., S. 225). Wie Alain Trouvé betont, ist «la question de l'identité féminine» bei Triolet stets auch im Kontext ihrer «double origine russe et juive» und der damit assoziierten «questions de la langue et de la culture» zu sehen. Ders.: Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, S. 99–119, hier S. 100.

**97** Vgl. Susan Rubin Suleiman: *Subversive Intent*, S. 11ff. («A Double Margin. Women Writers and the Avant-Garde in France»), hier insbes. S. 29ff.

**98** Inge Stephan: Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer. In: I. Stephan/Sigrid Weigel (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin/Hamburg: Argument 1987, S. 112–132, hier S. 117.

**99** Gisela Febel: «Poesie-Erreger» oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau in den Manifesten der Avantgarde. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *«Die ganze Welt ist eine Manifestation»*, S. 81–108, hier S. 81ff.

**100** Ebda., S. 95.

**101** Ebda., S. 100.

**102** Vgl. Unda Hörner: *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

**103** Vgl. Gisela Febel: «Poesie-Erreger» oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau, S. 95ff.

Triolets theoretische Auseinandersetzung mit der Avantgarde *per se* bereits eine gewisse Transgression dar.[104]

«[E]lle supportait mal les impératifs du milieu surréaliste», bemerkt Aragon über seine Gefährtin.[105] Bekannt ist die Antipathie, die sie mit André Breton verbindet[106] («Que le diable l'emporte», schreibt Triolet noch 1948 an ihre Schwester[107]). Während Breton sich für die Produktion Gisèle Prassinos', damals gerade ein Teenager, begeistert[108] und mit seiner Poetik des *amour fou* im Grunde «ein Modell der ‹Junggesellenerotik›» kultiviert,[109] weiß er mit der gleichaltrigen, scharfsichtigen und -züngigen Triolet («[u]ne épée aux yeux bleus», so Pablo Nerudas berühmte Formel[110]) nichts anzufangen und wirft ihr vor, Aragon den Surrealisten entfremdet zu haben. Turbulent verläuft auch ihre kurze Liaison mit dem zu jener Zeit ebenfalls den Surrealisten nahestehenden Marc Chadourne,[111] verarbeitet in *Camouflage*.[112] Kurz: De facto habe, so Bouchardeau, Triolet nur «de très loin» an den Aktivitäten der Surrealisten partizipiert.[113]

---

**104** «Selten genug ist, daß sich eine Frau mit der Avantgarde auf einer theoretischen Ebene auseinandersetzt und dies auf eine sehr rationale Art und Weise», wie Unda Hörner kommentiert (*Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 166).

**105** *Aragon parle avec Dominique Arban*. Paris: Seghers 1968, S. 96; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 114.

**106** Vgl. Susanne Nadolny: Elsa Triolet (1896–1970). Glückssuche an der Schreibmaschine. In: Dies. (Hg.): *Gelebte Sehnsucht. Grenzgängerinnen der Moderne*. Berlin: Ebersbach 2005, S. 149–175, hier S. 164f.

**107** Elsa Triolet an Lilja Brik, 3. Mai 1948; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 95.

**108** Vgl. Gisela Febel: «Poesie-Erreger» oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau, S. 96.

**109** Sigrid Weigel: Hans Bellmer Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären. In: Inge Stephan/S. Weigel (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, S. 187–230, hier S. 207; unter Verweis auf Günter Metken (Hg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*. Hofheim: Wolke 1983 [1976], S. 13.

**110** Vgl. Pablo Nerudas Nachruf auf «Notre amie» (*Europe*, Juni 1971); zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 385.

**111** Vgl. ebda., S. 77f.; Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 89ff.

**112** «Sur cet amour, voyez *Camouflage*, je ne saurais en parler mieux», erklärt Triolet (Journal, 22. September 1928; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 91). Marc Chadourne liefert in *Vasco*, seinem bekanntesten, u. U. auch von Triolets Tahiti-Text beeinflussten Roman, eine wenig schmeichelhafte Charakteristik seiner transparent fiktionalisierten Ex-Geliebten: Der Protagonist erinnert sich an «[u]ne Juive russe que j'avais, un soir, ramenée du Dôme… Raya! Vingt ans, pas laide, belle même, mais disgracieuse, gracile avec des jambes lourdes, tendre avec maladresse, des yeux méchants d'inquiétude dans une figure de chagrin, un peu voûtée. Un air esclave et rancunier de porteuse de fardeaux pour Juif errant. Elle eut tôt fait de se cramponner à moi, à mon appartement, à ma vie avec une obstination de bête perdue» (*Vasco*. Paris: Plon 1927, S. 42f.).

**113** Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 114.

# V Avantgarde und Genre: Poetischer Realismus, Medialität, Montage

Komplexer ist ihr poetisches Verhältnis zum Surrealismus.[114] Den Prinzipien der russischen Avantgarde und insbesondere Majakovskijs treu, insistiert Triolet auf der Bedeutung des ‹Handwerks›; in ihrer ästhetischen Summa *La Mise en mots* (1969) setzt sie der *écriture automatique* eine Technik der «volonté» und der «concentration» entgegen:

> Au contraire de l'écriture automatique qui essaye d'éliminer la conscience, de libérer l'inconscient, c'est une concentration si intense sur la chose à exprimer, qu'elle vous fait deviner le numéro gagnant à la roulette: si j'avais assez de volonté, de force de concentration, j'arriverais à tous les coups gagnante dans l'affaire de l'écriture. C'est, entre le langage et moi, une perpétuelle dispute.[115]

Andererseits bekennt sie sich zu einer profunden Affinität zum surrealistischen Text; ihren Wunsch, Aragon kennenzulernen, motiviert sie mit ihrer Lektüre des *Paysan de Paris*: «[…] parce que rien ne pouvait m'être plus proche, plus *mien*, plus *parent* comme on dit en russe […]»;[116] signifikant ihre doppelte kulturelle Codierung dieser Sympathie durch den Verweis auf den entsprechenden russischen Ausdruck (*rodnoe*), mit dem mythisch überhöhte Liebesbeziehung und «mal du pays» kurzgeschlossen werden.

Wie weit hat diese Ästhetik also ihr eigenes Schaffen (mit-)geprägt? Wiederholt wurde die Diskrepanz zwischen Triolets Engagement für das Werk einer Reihe avantgardistischer Künstler und ihrer Entscheidung für eine tendenziell un-avantgardistische Schreibweise betont, der in diesem Fall besonders markante «Bruch zwischen Form und der inhaltlichen, stark kommentierten Vermittlung eines formalen Ideals».[117]

Neben der Gender- stellt sich die Genre-Frage: Ist die privilegierte avantgardistische Domäne die Lyrik, daneben Drama und Performance, nur sekundär auch narrative Prosa, so versagt Triolet, Schlüsselfigur der Popularisierung moderner russischer Dichtung in Frankreich, sich die lyrische Produktion: «[…] rien de ce que j'écris ne s'organise, ne s'ordonne jamais en vers. […] Je parle pour dire.

---

**114** Vgl. Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 11.
**115** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 56.
**116** Elsa Triolet: Ouverture, S. 27.
**117** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 76.

[...] non, je n'ai pas accès au vers [...].»[118] (Nach-)dichterisch betätigt sie sich exklusiv als Übersetzerin – und formuliert dafür ein Idealpostulat, das mit ihrer eigenen Abstinenz kontrastiert: «Les conditions idéales d'une traduction de la poésie seraient qu'un grand poète traduise un autre grand poète qu'il aurait lu dans l'original et pour lequel il se serait pris de passion.»[119] Sie lässt ihre lyrische Kreativität allerdings in ihre Prosa einfließen, die so einen spezifischen «réalisme poétique» entfaltet.[120]

In ihrem Œuvre sind auch avantgardistische Aspekte präsent, angefangen mit dem Montageroman *Bonsoir, Thérèse* (in den Augen der Autorin kein «*roman*» – wie das Werk auf Wunsch des Herausgebers Denoël etikettiert wurde –, sondern «une suite de nouvelles vaguement reliées entre elles»[121]), den Jean-Paul Sartre positiv rezensiert und Paul Nizan in seine Sammlung *Pour une nouvelle culture* (1939) aufnimmt.[122] Im ersten Band der *Œuvres romanesques croisées* wird dieser Text, der eine auch – und sei es im Modus kritischer Auseinandersetzung – surrealistisch inspirierte Traumpoetik entspinnt, von Max Ernst illustriert.[123] Trouvé situiert Triolet sehr wohl auch im Kontext der «expériences narratives des surréalistes»[124] (sowie – in Bezug auf die Trilogie *L'Âge de nylon* [1959/1963] und *Les Manigances* [1962] – des *Nouveau Roman* und der Dekonstruktion[125]).

Ihr Konzept der Collage erläutert Triolet anhand diverser intermedialer Referenzen, vom «faux-semblant» der Schlösser Ludwigs II. bis zu Godard und

---

**118** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 57f., 60. Nicht nur in Bezug auf ihre angebliche lyrische Talentlosigkeit frappiert in Triolets Diskurs das Moment chronischer Selbstzweifel: «Je ne suis pas un écrivain [...] je suis simplement une femme malheureuse et j'écris avec mon malheur», heißt es in ihrem Tagebuch am 29. September 1924 (zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 66); an anderer Stelle: «Je suis extraordinairement dénuée d'idées, je n'écrirai jamais rien de convenable [...]» (zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 82), oder auch: «[...] je ne suis pas une romancière. Mes moyens sont petits, petits... [...] Le mal profond est dans ce que j'ai perdu mon pays et ma langue et que maintenant je suis là à ne rien connaître organiquement. Sauf moi-même. Alors il s'agit sans fin de moi-même» (Journal, 1. September 1938; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 133; Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 216) – womit kreative Krise, Migrations- und Sprachwechselproblematik wiederum assoziiert werden.

**119** Elsa Triolet: L'Art de traduire [Vorwort zu *La Poésie russe*. Paris: Seghers 1965]; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 313.

**120** Alain Trouvé: Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon, S. 115; vgl. auch ders.: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 12f.

**121** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 99.

**122** Vgl. Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 21.

**123** Vgl. Elsa Triolet: Bonsoir, Thérèse. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 1. Paris: Laffont 1964, S. 145–292.

**124** Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 195.

**125** Ebda., S. 197.

Picasso.[126] Allgemein ist das Werk dieser Autorin, die als Tochter einer quasi-professionellen Pianistin in einer «maison de musique» aufwächst,[127] selbst Architektur studiert[128] und sich in ihren journalistischen Texten kenntnisreich auch mit bildender Kunst beschäftigt,[129] in seiner inter- und metamedialen Dimension von Interesse, der permanenten Reflexion und Exposition künstlerischer Mittel und Stile als solcher – auch dies ja ein eminent avantgardistischer Zug.[130]

«Ah! ce que je l'enviais, ce bonheur de cinéma!…», ruft die Erzählerin von *Bonsoir, Thérèse* beim Anblick eines Liebespaars aus.[131] Mit ‹filmischen› Schreibweisen experimentiert Triolet, die sich auch im Genre Drehbuch erprobt und an einem franko-sowjetischen Kinoprojekt mitwirkt,[132] bereits in ebendiesem Text; der Film fungiert auch als Vorbild hinsichtlich der potentiellen Versöhnung von «Popularität und avantgardistische[r] Form».[133] Auch Musik partizipiert an dieser strategisch auf die Krise des Buches reagierenden «Medialisierung der Literatur».[134] Als «éléments préfabriqués»[135] integriert Triolet Chanson-Zitate in fast sämtliche Romane;[136] einer limitierten Edition von *Le Rendez-vous des étrangers* wird zusätzlich zu den im Text enthaltenen Noten[137] eine Schallplatte mit Michail Svetlovs von Joseph Kosma vertonter Ballade *Granada* (1926) beigelegt[138] – auf dem Weg intermedialer Fusion gelingt punktuell die kosmopolitische Synthese.

---

**126** Elsa Triolet: Préface au désenchantement. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 9: *Anne-Marie* (1). Paris: Laffont 1965; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 157.

**127** Elsa Triolet: Souvenirs sur Maïakovski. In: *Maïakovski. Vers et proses*. Paris: Éd. français réunis 1957; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 14; vgl. auch Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 15.

**128** Vgl. Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 24.

**129** Es ist etwa Triolet, die Pavel Fedotov, «ce grand peintre méconnu en France», mit ihrer Übersetzung von Viktor Šklovskijs *Kapitan Fedotov* aus dem Jahr 1936 bzw. einem ausführlichen Beitrag in den *Lettres françaises* (23. September 1948) bekannt macht. Vgl. Maryse Vassevière: Aragon, Breton et la peinture soviétique. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 13 (2011), S. 95–119, hier S. 100.

**130** Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 23.

**131** Elsa Triolet: Bonsoir, Thérèse, S. 220.

**132** Vgl. die franko-sowjetische Produktion *Normandie-Niémen* bzw. *Normandija-Neman* (1960; Regie: Jean Dréville/Damir Vjatič-Berežnych); dazu Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 281ff.

**133** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 124.

**134** Ebda., S. 136.

**135** Vgl. Elsa Triolets Definition in *Le Cheval blanc*. Paris: Gallimard 1972 [1943], S. 25; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 70.

**136** Ebda., S. 134.

**137** Vgl. Elsa Triolet: *Le Rendez-vous des étrangers*, S. 416f.

**138** Vgl. Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 135f.

Triolet liebäugelt mit Perspektiven des «texte-image», des «texte-musique», mit der Idee eines Musik-Romans «*Opéra*».[139] Realisiert wird ihr Projekt eines «*roman imagé*».[140] 1968 erscheint *Écoutez-voir*,[141] samt Instruktion zur «lecture simultanée, à la façon des bandes dessinées»: «NE REGARDEZ PAS LES IMAGES QUI SUIVENT SANS LIRE LE TEXTE: L'UN NE VA PAS SANS L'AUTRE.»[142] Von Seite zu Seite wiederholt sich in diesem Werk, das Triolet schon mit ihrem Chlebnikov-Motto auch in der Tradition der russischen Avantgarde situiert, der verfremdende Fiktionsbruch.

Aber auch abseits dieses experimentellen Romans mit seiner Fülle heterogener «*citations* picturales»[143] aus Bildhauerkunst, Malerei, Fotografie und Alltag arbeitet Triolet mit der Materialität des Buches. *La Mise en mots*, Versuch einer «écriture audiovisuelle»,[144] inszeniert die Fortsetzung der Literatur mit anderen Mitteln: «À BOUT D'ARGUMENTS VERBAUX» wendet die Autorin sich «vers l'image».[145] Elizabeth Klosty Beaujour interpretiert Triolets intermediale *écriture* auch als spezifische Form literarischer ‹Zweisprachigkeit›, Kompensationsstrategie angesichts der «intimate separation of bilingualism».[146] In *Le rossignol se tait à l'aube* (1970), «[l]ivre-miroir, livre-testament»,[147] werden unterschiedliche Schriftfarben zur Differenzierung zwischen diegetischer Realität und Traumerzählung eingesetzt.[148]

---

**139** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 115ff.

**140** Ebda., S. 106ff.

**141** Den Titel *Écouter Voir* trägt die von Michel Apel-Muller organisierte, am 28. April 1972 in Marseille eröffnete Wanderausstellung zu Ehren Triolets; das Plakat stammt von Marc Chagall (Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 393).

**142** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 7.

**143** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 108.

**144** Aragon: Préambule. In: Elsa Triolet: *Fraise-des-Bois*. Paris: Gallimard 1974, S. XX; zit. bei Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 377f.

**145** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 101, 109.

**146** «Her last books were an attempt to speak two languages at once – if not Russian and French, then at least French and the language of images» (Elizabeth Klosty Beaujour: *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the ‹First› Emigration*. Ithaca/London: Cornell University Press 1989, S. 80; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 129).

**147** Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 349.

**148** Elsa Triolet: *Le rossignol se tait à l'aube*. Paris: Gallimard 1970, S. 18ff. *et passim*.

# VI *Art nouveau* und *écrivain public*: Fragmente einer Theorie der Avantgarde (I)

Allein: Es sind nicht diese Aspekte, die das Bild der Schriftstellerin Triolet prägen. Was sind die Gründe dafür? Zum einen ist es Triolets poetologischer Selbstkommentar, der diese Komponente ihres Werkes tendenziell camoufliert; zum anderen kultiviert sie einen alternativen Avantgarde-Begriff, der mit den etablierten Kategorien nicht unbedingt allzu gut zu fassen ist.

«Mes mots ne sont ni codés ni truqués [...] J'écris en clair. Je reste dans l'immédiatement déchiffrable, au premier degré», resümiert Triolet ihr Programm einer in mancher Hinsicht trügerischen Simplizität,[149] die auch den *lieu commun* nicht scheut,[150] sondern im Interesse einer intendierten «Kommunikationsästhetik»[151] rehabilitiert. Diese «fausse transparence»[152] (Aragon bewundert Triolets Kunst des «mystère en plein jour»[153]) hat allerlei Missverständnisse provoziert[154] – und impliziert auch einen Gestus der Herablassung auf das suggerierte generelle Trivialniveau des Publikums. Bezeichnend ihre Überlegungen zu der von ihr konzipierten Majakovskij-Ausstellung, für die sie wiederum auf intermediale Strategien setzt: «Peut-être un genre *bande dessinée*, autrement dit ‹un récit en images› [...] ça peut marcher: Maïakovski simplifié pour les imbéciles et les ignorants. Une sorte d'*abécédaire* de Maïakovski.»[155] Plastisch zeigt sich hier der Zwiespalt einer Kunst, die zugleich populär und avantgardistisch sein will und der auch die Aufgabe ästhetischer ‹Volkserziehung› zukommt.[156] «*L'art n'est pas un art pour les masses dès sa naissance, il devient un art pour les masses, comme résultat d'une somme d'efforts* [...]», beruft Triolet sich auf Majakovskij:[157] «*La*

---

**149** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 66, 69.
**150** In diesem Punkt distanziert Triolet sich selbst von Majakovskij: «*Je me servirai des lieux communs, non pas à cause de ma pauvreté en images, mais pour alléger un texte.* [...] Je dirais aujourd'hui qu'une certaine banalité dans l'expression ne me déplaît pas. Je continue à penser qu'une prose où chaque mot vaut son pesant d'or est illisible. Le défaut principal des pièces de Maïakovski n'est-il pas dans l'absence de mesures pour rien, si bien que la signification d'un dialogue plein à craquer n'arrive pas entièrement au spectateur, incapable de le suivre dans sa totalité» (Ouverture, S. 20).
**151** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 10.
**152** Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 14.
**153** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 65ff. (zit. Aragon S. 69).
**154** Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 195.
**155** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 320f.
**156** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 167.
**157** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 73.

*compréhension des masses est le résultat de notre lutte, et non la chemise dans laquelle naissent les livres chanceux d'un quelconque génie littéraire*»[158] – leitmotivisch zieht sich dieses Zitat durch ihre literaturpolitischen Statements.[159]

Im Anschluss an Majakovskij, Prototyp jener «écrivains qui possèdent des dispositions particulières qui leur permettent de *transmettre* l'œuvre»,[160] differenziert sie aber auch ihr Konzept poetischer Transparenz und «obscurité», «pas forcément l'indice de la qualité», aber deshalb auch nicht deren «contre-indication»,[161] vielmehr potentielle Zwischenstufe auf dem Weg zu größerer Klarheit: «[...] lorsque l'hermétisme n'est pas gratuit, il finit par se déchiffrer et devient d'eau de roche.»[162] Davon zeugt etwa das produktive Rezeptionsschicksal Chlebnikovs, dessen Verse, so Majakovskij, «*au début seulement pour sept camarades futuristes*» zugänglich gewesen seien, seither aber etliche Dichter und Leser «elektrisiert» hätten[163] – Leser, die es im Rahmen der hier skizzierten Poetik der Herausforderung ästhetisch wie politisch zu schulen, an das Verständnis avantgardistischer Kunst heranzuführen gilt. Die neue Avantgarde (als Quasi-Synonym gebraucht Triolet den Begriff «art nouveau») adressiert im Sinne dieser Mission im Idealfall erfolgreich die Massen – und sorgt bei den «spécialistes» für Irritation:

> Et si c'est un symptôme de l'art nouveau que de faire crier la réaction, aujourd'hui l'art véritablement nouveau est celui qui s'exprime en langage clair, par opposition au langage chiffré, et pour lequel souvent il n'existe même pas de code, qui est entièrement truqué.
> Et si c'est un symptôme d'art nouveau que de ne pas être compris par tous, l'avant-garde d'aujourd'hui est cet art qui s'exprime en langage clair, mais qui est incompréhensible cette fois-ci non pour la foule, mais pour les spécialistes. Les spécialistes semblent ne pas comprendre qu'on peut appeler *pomme* une pomme, et créer une œuvre d'art… Créer, parce que l'on ne sait pas *tout* d'une pomme.[164]

Der zeitgenössische Avantgarde-Künstler wird als «une sorte *d'écrivain public*» charakterisiert, dessen polyvalente Funktion – zwischen dem «magicien d'autrefois» und dem «psychanalyste d'aujourd'hui» – die ganze Problematik des Sprechens/Schreibens *für* («celui qui exprime pour ceux qui ne savent pas écrire [...] celui qui épouse et devance l'événement, qui l'exprime et le commente, le devine

**158** Ebda., S. 74.
**159** Vgl. auch Elsa Triolet: Prenez exemple sur nos ennemis [1948]. In: *L'Écrivain et le livre*, S. 89–117, hier S. 90.
**160** Ebda., S. 109.
**161** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 72.
**162** Elsa Triolet: Ouverture, S. 47.
**163** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 72.
**164** Elsa Triolet: L'Écrivain public [1947]. In: *L'Écrivain et le livre*, S. 81–87, hier S. 84.

et l'éclaire socialement et poétiquement parlant»[165]), der ambivalenten Rolle des «*porte-parole*»[166] mit seinem noch so wohlmeinenden Ventriloquismus[167] ins Spiel bringt. Die Exempla aus Literatur und abschließend auch Filmkunst, die Triolet anführt, sind sämtlich männlich: «Écrivain public, Éluard [...]; écrivain public, Aragon [...]; écrivain public, le poète soviétique Simonov [...]; écrivain public, Vercors [...]. Écrivains publics, ceux qui se sont fait la voix des camps et des temps muets de l'Occupation...», aber auch: «Écrivains publics, ceux de la Bible, du folklore, les troubadours, Molière, Hugo, Zola, Shakespeare et Dickens, Tolstoï, Barbusse, Gorki, Maïakovski... Écrivains publics, les metteurs en scène de *Païsa,* de *la Bataille du rail,* du *Tournant décisif*...».[168] Hier findet eine eigenartige Verschiebung statt – von der Avantgarde zum *écrivain public*, dessen Definition über diese weltliterarische Parade zur Implosion getrieben wird (im Widerspruch auch zu Triolets eigenem Postulat einer historischen Kontextualisierung der Avantgarde).

Eine Konstante in Triolets ‹Theorie der Avantgarde› ist dieser prononcierte Rezeptionsfokus. In der Tat zeichnet die Avantgarde ihre «Rezeptionsorientierung im Sinne eines performativen Appells» aus: Als Ko-Akteur des angestrebten «Rezeptionsbruch[s]» erhält der Leser oder Zuschauer «insofern eine kardinale Funktion, als er zum archimedischen Punkt erklärt wird, der die avantgardistische Welt zu vollenden, eigentlich zuallererst zu erschaffen hätte [...]».[169]

Vom Frühwerk bis zu *La Mise en mots*, in der Triolet eine Galerie von Leser-Typen porträtiert (als Objekt einer besonderen Aversion erscheint der «lecteur spécialisé en littérature»[170]), fungiert der «lecteur» als «personnage de plus en plus actant», ja[171] als «le personnage principal du roman».[172] «L'auteur vous laisse ce qu'il possédait. Tout, maintenant, dépend de vous. Les personnages du roman vous tirent leur révérence», heißt es am Schluss von *Écoutez-voir*.[173] Selbst das ‹Meisterwerk› wird nicht in seiner Vollendung autonom gesetzt, sondern ist auf die Immer-wieder-Neuerschaffung durch den Rezipienten angewiesen: «L'œuvre, et même le chef-d'œuvre, n'existe pas pour tous et chacun, il faut être

**165** Ebda., S. 85.
**166** Vgl. Pierre Bourdieu: *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil 1997, S. 220ff.
**167** Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Herausgegeben von Donna Landry/Gerald MacLean. New York/London: Routledge 1996, S. 250.
**168** Elsa Triolet: L'Écrivain public, S. 85f.
**169** Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›, S. 11f.
**170** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 34.
**171** Ebda., S. 65.
**172** Ebda., S. 49.
**173** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 345.

deux pour qu'elle apparaisse: celui qui la crée; celui qui la regarde ou la lit.»[174] Zugleich beansprucht Triolet über ihren paratextuellen Diskurs – eine zentrale Rolle spielen hier die nachträglichen Vorworte aus den *Œuvres romanesques croisées* – sehr wohl eine gewisse Interpretationshoheit über ihr Werk, das jene intendierte «maîtrise du sens» freilich selbst auf vielfältige Weise unterläuft.[175]

Die Problematik adäquater Rezeption beschäftigt Elsa Triolet nicht nur auf abstrakt-ästhetischer Ebene, sondern auch im Rahmen ihres Engagements beim *Comité national des écrivains* und beim *Comité du livre français*. Unter der Devise «Maïakovski prend part à la Bataille du Livre»[176] wird auch ihr avantgardistischer ‹Schutzpatron› posthum in den Kampf gegen «[l]es deux aspects de la crise du livre, spirituel et commercial»[177] integriert – doppelte Konter-Offensive gegen die US-Amerikanisierung des Kulturbetriebs und die innerfranzösische Dominanz der politischen Gegnerschaft mit ihren Strategien der Marginalisierung bzw. ‹Neutralisierung› linker Literatur.[178] Unter dem provokanten Titel «Prenez exemple sur nos ennemis» rechnet Triolet mit ihren Parteigängern (im weiteren Sinne[179]) ab, selbst schon Opfer und Komplizen der Propaganda-Fiktion des angeblichen «règne de la terreur» im Namen einer konformistischen «esthétique communiste»: «Le malaise qui existe plus spécialement parmi les écrivains de gauche, et de l'extrême gauche, me semble provenir de la difficulté qu'ils ont à synchroniser leurs idées politiques avec leurs idées artistiques.»[180]

## VII Avantgarde und Engagement: Zwischen «idées politiques» und «idées artistiques»

Die skizzierten Reflexionen rund um die heikle Synchronisation der «idées politiques» und der «idées artistiques» sollen nun an einem Roman expliziert werden, in dem dieses prinzipielle Dilemma der Avantgarde gleich auf mehreren Ebenen durchgespielt wird. Der direkt auf *Le Rendez-vous des étrangers* folgende Künst-

174 Elsa Triolet: Prenez exemple sur nos ennemis, S. 106.
175 Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 11.
176 Zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 63.
177 Elsa Triolet: Ce que disent de la crise du livre les gens connus et les gens inconnus [Annexes]. In: *L'Écrivain et le livre*, S. 123–138, hier S. 126.
178 Elsa Triolet: Prenez exemple sur nos ennemis, S. 94.
179 Triolet selbst war trotz ihres langjährigen Engagements und im Gegensatz zu Aragon nie Mitglied des PCF.
180 Elsa Triolet: Prenez exemple sur nos ennemis, S. 104f.

lerroman *Le Monument* stellt ein ‹Problemkind› der Triolet-Forschung dar: Konrad Bieber erklärt den 1957 erschienenen Text für «a sad aberration both in taste and in logic»;[181] Unda Hörner, die Triolets Romanwerk *Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus* untersucht, honoriert ihre avantgardistischen Experimente, befindet ihre Thesenromane mit ihrer konventionellen Form, ihrer «unambiguous, virtually exhortative message» (im Sinne von Susan Rubin Suleimans Definition des *roman à thèse*[182]), ihren theoretischen Exkursen für «streckenweise ungenießbar», wobei sie anmerkt, es sei Triolet «zugutezuhalten, daß sie mit *Le monument* auch aufzeigt, warum sie sich selbst den Griff zu progressiven künstlerischen Mitteln versagt».[183] Dieses negative Urteil über Triolets Text als «roman insupportable»[184] muss man sich nicht unbedingt zu eigen machen, auch wenn Michel Apel-Muller zweifellos in umgekehrter Richtung weit übers Ziel hinausschießt, wenn er *Le Monument* mit *Adolphe* und *La Princesse de Clèves* vergleicht.[185]

Aus der Sicht Triolets selbst ist – wie schon bei *Bonsoir, Thérèse* – die Gattungszugehörigkeit des *Monument* nicht so eindeutig: In einem Brief an ihre Schwester vom 6. März 1957 beschreibt sie den Text als «récit, ou nouvelle, ou roman».[186] Bei allen Defiziten kristallisiert sich jedenfalls eben in *Le Monument* besonders klar die eingangs umrissene multiple Problemkonstellation rund um Avantgarde und politisches Engagement, Avantgarde und Migration, Avantgarde und Geschlecht, Avantgarde und (Inter-)Medialität heraus. Mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit wird das Drama des politisch engagierten Avantgarde-Künstlers ein weiteres Mal an einem männlichen Helden abgehandelt; im Para-

---

**181** Konrad Bieber: Ups and Downs in Elsa Triolet's Prose. In: *Yale French Studies* 27 (1961), S. 81–85; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 114.

**182** Susan Rubin Suleiman: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York u. a.: Columbia University Press 1983, S. 243; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 12.

**183** Ebda., S. 106ff.

**184** Vgl. Jean-Pierre Morel: *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France. 1920–1932*. Paris: Gallimard 1985.

**185** Michel Apel-Muller: C'est à l'histoire de mener la chanson. Préface. In: Elsa Triolet: *Le Monument*. Paris: Messidor 1990, S. 11–22, hier S. 12; zit. nach Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 35. Wohl auch in Reaktion auf die vielfach feindselige Rezeption erklärt Aragon *Le Monument* zu «le chef-d'œuvre d'Elsa Triolet» (*Elsa Triolet choisie par Aragon*. Paris: Messidor 1990, S. 59; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 328); in gemäßigteren Begriffen würdigt Alain Trouvé (*La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 9f.) den Text als Schlüsselwerk, mit dem sich «[l]e passage à une écriture plus réflexive» abzeichnet. Auch Huguette Bouchardeau schätzt diese «sorte de longue nouvelle alerte», die gerade nicht «la même lourdeur que son sujet» besitze (*Elsa Triolet*, S. 276).

**186** Zit. ebda.

text aktualisiert Triolet die maskulin-militärische Komponente des Begriffs: «Lewka est tombé en première ligne, il appartenait à l'avant-garde de l'art [...]».[187]

In puncto Gender ist dieser heterodiegetisch erzählte, intern auf den Protagonisten Lewka fokalisierte ‹Tauwettertext› überaus konservativ; keine Spur von kritischer Distanzierung gegenüber dem Chauvinismus der Hauptfigur («Pour moi, [...] une femme, c'est des mains qui tiennent la maison, et c'est une mère»[188]). Sämtliche relevanten politischen und künstlerischen Auseinandersetzungen finden im homosozialen Mikrokosmos dieses Romans zwischen Männern statt – primär zwischen Lewka und Torsch, «vieux résistant antifasciste» und jetzt Generalsekretär der Kommunistischen Partei seines Landes.[189] Weibliche Figuren fungieren aus der Sicht des Protagonisten im Wesentlichen als mehr oder minder dekoratives sentimentales Beiwerk; dies gilt für seine in Paris wiedergefundene Jugendliebe, die, nunmehr Gattin eines reichen französischen «gentleman-farmer»,[190] allenfalls noch als Mäzenin brotloser Künstler eine gewisse Rolle spielt und, nostalgische Allegorie, für ihre exilierten Landsleute «un morceau du pays»[191] inkarniert. Dies gilt aber auch für seine Ehefrau, ehemalige Résistance-Kämpferin mit dem symbolträchtigen Namen ‹Volia›, Repräsentantin einer prekären ‹Freiheit›,[192] deren Reiz das Kriegsende nicht lange überlebt («Pourquoi s'imaginait-il que Volia n'était plus belle? Mais si, mais si...»[193]). Rasch erfolgt die Wiederherstellung der traditionellen Geschlechterordnung, «la camarade belle et courageuse qui s'était battue à côté de lui» verwandelt sich unter den Augen des Protagonisten in einen eifrig kochenden und kindererziehenden häuslichen Engel zurück: «[...] ils avaient un enfant. [...] Sa femme allait

---

**187** Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet. *Extraits*. In: Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 217–241, hier S. 223; vgl. auch dies.: L'Écrivain public, S. 87.

**188** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 51.

**189** Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 327. Im zeithistorischen Kontext zeugt dieses Porträt von beträchtlicher politischer «audace», wie Marcou (ebda.) betont.

**190** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 40.

**191** Ebda., S. 161.

**192** Zur semantischen Konstellation der pluralen ‹Freiheiten› im Russischen, zwischen der mit der französischen *liberté* korrespondierenden *svoboda* und der elementaren *volja*, einem jener ‹unübersetzbaren›, auto- wie heterostereotyp im Rahmen der Konstruktion einer spezifisch russischen ‹Mentalität› mythifizierten Begriffe, vgl. die entsprechenden Einträge in Barbara Cassin (Hg.): *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil 2004: «Liberté» (S. 720–721) und «Svoboda» (Andriy Vasylchenko, S. 1262–1266); sowie Martina Stemberger: Les mots des autres – en d'autres mots. (In-)traductibilité, identité et altérité dans le dialogue franco-russe de l'entre-deux-guerres. In: M. Stemberger/Lioudmila Chvedova (Hg.): *Littératures croisées*, S. 193–225, hier S. 200ff.

**193** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 77.

chercher l'eau à la fontaine et faisait la cuisine sur la belle cuisinière de faïence, tout comme l'avait fait la mère de Lewka.»[194]

Explizit reflektiert wird die Problematik Avantgarde und Migration; in diesem Punkt knüpft *Le Monument* direkt an den Vorgängerroman *Le Rendez-vous des étrangers* an. «[*L*]*e thème de la création dans une société nouvelle*»[195] wird nicht an der Literatur, sondern an bildender Kunst abgehandelt. Über den polyvalenten Topos der Skulptur wird bei Triolet auch «die Kernfrage des sozialistisch-realistischen Romans nach der literarischen Repräsentation des Menschen» aufgeworfen.[196] Auffallend der konsequente Rekurs auf die Bildhauer-Motivik in ihrem poetologischen Selbstkommentar: «Inutile de chercher des clefs à ce roman, je n'ai jamais rencontré ni Michel ni Elisabeth ni Stanislas ni les autres; j'avais assez de glaise pour les créer de la tête aux pieds», wendet Triolet sich gegen eine Lektüre des *Cheval blanc* (1943) als Schlüsselroman.[197] «Quel que soit le mode d'écriture, on se sert du même sable, du même marbre», heißt es 26 Jahre später in *La Mise en mots*.[198] In Bezug auf *Le Monument* honoriert der Maler Boris Taslitzky, der sich bereitwillig mit Lewka als «mon frère», ja Quasi-Doppelgänger identifiziert («Lewka existe. C'est moi. Je veux dire, c'est moi *aussi*»), Triolets «compréhension magnifique» des künstlerischen Dilemmas, trotz des Fokus auf «un art qui n'est pas le sien».[199]

Aragon erörtert die Frage des Sozialistischen Realismus ebenfalls ausführlich am Beispiel der Malerei und der Bildhauerei. Von Jänner bis Mai 1952 erscheint in den *Lettres françaises* eine Artikelserie zum Thema, die sich auch als Teil seiner «polémique cachée» (im Sinne Bachtins) mit Breton liest[200] und eine argumentative Gratwanderung zwischen Verteidigung und Vermittlung der sowjetischen Kunst, Abgrenzung vom ždanovistischen Dogma und einer erneuerten Realismus-Definition darstellt.[201]

*Le Monument* verdankt seine Genese einem doppelten Impuls aus dem Bereich der bildenden Kunst, angefangen mit der «‹affaire du portrait›».[202] Am 5. März 1953 stirbt Iosif Stalin; anlässlich dieses Ereignisses platzieren Aragon und Pierre

---

**194** Ebda., S. 55.
**195** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 17.
**196** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 131ff. («Die Skulptur als Metapher»), zit. S. 133.
**197** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 158.
**198** Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 133.
**199** Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 223ff.
**200** Maryse Vassevière: Aragon, Breton et la peinture soviétique, S. 113, 249 [Abstract].
**201** Ebda., S. 113ff. («*Une définition renouvelée du réalisme*»), 249f.
**202** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 12.

Daix auf dem Cover der *Lettres françaises* ein Stalin-Porträt Pablo Picassos. Bereits 1947 nimmt Aragon im Gespräch mit Konstantin Simonov eben Picasso und Matisse gegenüber den Attacken der *Pravda* in Schutz – und zeigt bei dieser Gelegenheit die künstlerischen Grenzen seines ideologischen Konformismus auf:

> J'ai défendu l'Union soviétique depuis toujours, et en 1939 j'ai encore défendu l'Union soviétique. En Allemagne également, j'ai défendu l'Union soviétique. C'était dangereux et encore maintenant il y a des gens contre moi à ce propos. Si j'ai défendu l'Union soviétique, c'est parce que je l'aime. Mais je suis communiste, patriote français et je ne peux pas, dans quelque domaine de l'art et de la littérature que ce soit, être une marionnette et un Quisling contre l'art français. N'attendez jamais de moi que je donne l'art français pour les intérêts d'un groupe d'écrivains et peintres soviétiques.[203]

Ohne Aragons und Triolets langjährige Unterstützung für den Stalinismus herunterzuspielen – auch zu einer Zeit, da sie schon aus ihrem persönlichen Umfeld zweifellos über die Vorgänge in der Sowjetunion Bescheid wissen,[204] dabei freilich Stalins Verantwortung noch nicht erkennen (wollen)[205] –, sollte man doch auch nicht übersehen, dass beide – und zwar schon lange vor 1956 und vor allem 1968 – gerade in Kunst- und Literaturfragen immer wieder versuchen, im Rahmen bzw. am Rande der Doktrin gewisse Frei- und Spielräume zu schaffen; diese «*stratégie ambiguë*»[206] ist in Aragons kunstkritischen Texten ebenso zu beobachten wie bei Triolet.

Kurz: Im März 1953 prangt auf der Titelseite der *Lettres françaises* besagtes Picasso-Porträt des verstorbenen Diktators. Im Gegensatz zu Aragon ist Triolet das Ausmaß dieses Fauxpas sofort klar: «[...] j'ai su aussitôt que nous allions vers un drame.»[207] Die folgenden Tage sind in der Tat dramatisch. Picasso und Aragon werden heftig attackiert, der PCF verlangt eine offizielle Abbitte, die Aragon auch leistet – als Künstler und Intellektueller habe er die Wirkung des Porträts auf den ‹einfachen Leser› falsch eingeschätzt:

---

**203** Beseda s Lui Aragonom i Elzoï Triole [Archives Simonov – Fonds Elsa Triolet-Aragon, CNRS], 2. September 1947; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 292.

**204** Im Zuge der ‹Säuberungen› wird auch Triolets Schwager, General Vitalij Primakov, verhaftet und im Juni 1937 exekutiert.

**205** Die Frage, ob Triolet in den dreißiger Jahren über die «*crimes du stalinisme*» informiert war, beantwortet Marianne Delranc-Gaudric mit: «Très certainement, mais elle n'avait pas conscience de la responsabilité de Staline lui-même» (Elsa Triolet et la vision politique d'Aragon. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 [2007], S. 49–58, hier S. 54).

**206** Yves Lavoinne: *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933–1953)*. Diss., Univ. Strasbourg 1984, S. 692; zit. nach Maryse Vassevière: Aragon, Breton et la peinture soviétique, S. 98.

**207** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 9.

> Quand ce dessin m'est parvenu, je n'ai pas eu la réaction qui devait être celle du public, voilà le fait. [...] Le grave est justement, qu'habitué de toute ma vie à regarder un dessin de Picasso, par exemple, en fonction de l'œuvre de Picasso, j'aie perdu de vue le lecteur, qui regarderait cela sans se préoccuper du trait, de la technique. C'est là mon erreur. Je l'ai payée très chèrement. Je l'ai reconnue, je la reconnais encore.[208]

Ebendiese Diskrepanz – Schlüsseldilemma der Avantgarde zwischen künstlerischer Innovation und intendierter Massenwirksamkeit – reflektiert Triolet in *Le Monument*, inspiriert unter anderem von jener «affaire», «un cas exemplaire» der potentiell explosiven «rapports entre la politique et l'art», der angesichts der Enthüllungen des XX. Parteitages nachträglich eine neue Dimension der «ironie macabre» gewinnt.[209] Im Frühjahr 1953 allerdings befindet Aragon sich in einem Ausnahmezustand; Triolet erinnert daran, wie sie ihn davon abhalten musste, sich mitten im Pariser Verkehr aus dem Auto zu stürzen.[210]

Ein suizidales Ende nimmt die andere Episode, die Triolet als zeitversetzte (Ko-)Inspiration für ihren Roman gedient hat: die Geschichte Otakar Švec', jenes Prager Bildhauers, der in staatlichem Auftrag ein riesiges Stalin-Denkmal erschafft – und noch vor der Einweihung am 1. Mai 1955 Selbstmord begeht, weil er das Werk für ein Desaster hält.[211] Švec hatte einen interessanten avantgardistisch-futuristischen Parcours hinter sich, als er, mit dem Stalin-Projekt zwangsbeglückt, in die Mühlen der Kunstbürokratie geriet. Sein Schicksal wurde mittlerweile auch anderweitig literarisch verarbeitet: Der 1968 nach Wien emigrierte tschechische Autor Rudla Cainer rekonstruiert diese tragischere ‹Affäre› in seinem Roman *Stalin aus Granit* (2008).[212] Das für die ‹Ewigkeit› konzipierte, samt Sockel 30 Meter hohe «Monstermonument»[213] wird gerade einmal siebeneinhalb Jahre alt; zur Tauwetterzeit wird aus Moskau signalisiert, dass man es besser loswerden sollte, was aufgrund der Dimensionen und der Platzierung in der Altstadt gar nicht so einfach – und in Triolets Text unmöglich – ist.

Gewiss sollte man in diesem Verwirrspiel von Realität und Fiktion keinen einfachen Kurzschluss herstellen: Zu dem Zeitpunkt, da sie ihren Roman schreibt,

---

**208** Aragon in *Les Lettres françaises*, 9. April 1953; vgl. Pierre Daix: *Aragon. Une vie à changer*. Éd. mise à jour. Paris: Flammarion 1994, S. 461; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 312.
**209** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 12f.
**210** Vgl. ebda., S. 12.
**211** Vgl. ebda., S. 13.
**212** Rudla (Rudolf) Cainer: *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora* [*Stalin aus Granit. Das Schicksal eines Denkmals und seines Schöpfers*]. Praha: ARSCI 2008.
**213** Vgl. Jitka Mládková: Stalin-Monstermonument. Vor 50 Jahren auf Befehl aus Moskau gesprengt. 21. April 2012. <http://www.radio.cz/de/rubrik/geschichte/stalin-monstermonument-vor-60-jahren-auf-befehl-aus-moskau-gesprengt> [10.02.2018].

hat Triolet das Prager Denkmal noch nicht mit eigenen Augen gesehen.[214] Aber auch ihr Lewka kreiert ein Kollektiv-Monument, das den großen Führer inmitten seiner «grande famille, le prolétariat de partout» zeigt.[215] Triolet integriert konkrete Anekdoten aus dem damaligen Prag, so den Spitznamen des Denkmals, ‹fronta na maso› (‹Warteschlange beim Fleischhauer›).[216] Erst im Sommer 1962, wenige Monate vor der Sprengung, hat sie Gelegenheit, die ‹fronta na maso› zumindest aus der Distanz noch zu besichtigen – und gesteht ihre paradoxe Enttäuschung, erscheint ihr das Werk doch weniger monströs als erwartet bzw. erhofft: «Je le regardais longuement: je ne le trouvais pas aussi hideux que l'avaient jugé son créateur et mon héros, Lewka. J'étais déçue à rebours, je l'aurais souhaité plus monstrueux.»[217]

Triolet verortet ihren Roman in einem eklektischen Phantasiestaat, Konglomerat aus Reiseerinnerungen und künstlerischen Impressionen, in dem sie Elemente der Tschechoslowakei, Polens, Ungarns, Kroatiens, aber auch des ihr persönlich unbekannten Albanien mixt: «*Mêlant paysages et styles, l'auteur a situé en Europe Centrale une démocratie populaire qu'il a essayé de rendre vraisemblable, mais qui n'existe sur aucune carte, sauf sur celle de l'imagination*.»[218]

«It is not down in any map [...]»:[219] Mit dieser «programmatische[n] Fiktionalität» distanziert Triolet sich wiederum von einem bloßen «Abbildrealismus».[220] Der aufmerksamen Leserin entgeht nicht, dass sie im Roman gezielt kleine Verfremdungsmarker setzt, die ihr fiktives Land von der real existierenden Tschechoslowakei differenzieren,[221] was freilich weder ihre zeitgenössischen Leser noch spätere Interpreten daran hindert, Handlungsort und Helden mit Prag und Švec zu identifizieren.[222] Aufschlussreich hinsichtlich eines massiven Konflikts zwi-

**214** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 13.

**215** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 110.

**216** Bei Triolet wird daraus der Running Gag eines Autobusfahrers, der jedes Mal, wenn er sich dem Denkmal nähert, seine Durchsage wiederholt: «Dépêchez, dépêchez! Regardez le monde qui m'attend à l'arrêt, là-bas!» – worauf unweigerlich ein Passagier antwortet: «Mais non, ne voyez-vous pas qu'ils font la queue devant la boucherie?» (ebda., S. 131).

**217** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 21.

**218** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 25; vgl. auch dies.: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 14f.

**219** Herman Melville: *Moby-Dick, or The Whale*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth 1993 [1851], S. 48.

**220** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 112.

**221** So flieht ihr Protagonist zur Zeit des Zweiten Weltkriegs gemeinsam mit «un Tchèque et un Bulgare» (Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 54). «C'est aujourd'hui le match contre les Tchèques, [...] les nôtres ont des chances...», bemerkt der Chauffeur, der Lewka in seine künstlerische Eremitage bringt (ebda., S. 96).

**222** Huguette Bouchardeau etwa befindet, «la ville de Prague» sei «reconnaissable à chaque page» (*Elsa Triolet*, S. 276). «Wenn *Le monument* allerdings eine überzeitliche Bedeutung haben

schen auktorialer und lektoraler Intention sind die von Triolet referierten Episoden rund um die Rezeption des Romans in der Tschechoslowakei, wo ihr mangels Übersetzung nur vom Hörensagen bekanntes Werk, wie sie anlässlich ihres Besuches 1962 feststellt, mittlerweile Gegenstand einer regelrechten urbanen Legendenbildung ist. Felsenfest ist das Publikum davon überzeugt, dass *Le Monument* in Prag und nirgendwo anders spiele, mag die Autorin auch noch so sehr betonen, es gäbe, «mis à part le tragique fait divers d'où j'étais partie, [...] rien de tchèque dans le roman»: «Ce qui pouvait faire croire que j'avais situé *Le Monument*, paru en 1957, en Tchécoslovaquie, venait d'une ressemblance avec des faits qui se sont produits en 1962, cinq ans après la sortie du roman.»[223] In mehrfacher Hinsicht holt die Realität die Fiktion in den Jahren nach der Publikation ein: Dies betrifft nicht nur die Sprengung des Denkmals, um die ihr Protagonist vergeblich fleht, sondern auch ihre Schilderung einer gesellschaftlichen Unter- und Gegenwelt in den Katakomben ihrer imaginären Stadt, Anlass für Triolet, ein weiteres Mal «ce mimétisme de la réalité par rapport à la chose écrite» zu reflektieren: «Cette fois, le mimétisme était hallucinant.»[224]

## VIII Eine Poetik der ‹Natürlichkeit›? Entwurzelung, Engagement und Einflussangst

Mit diesen Bemerkungen über die ‹halluzinatorische› Eigendynamik der Literatur korrespondiert Triolets Kommentar zur Genese ihres Textes: Ausgerechnet dieser Roman über einen Künstler, der sich auf allerlei Um- und Irrwegen seinem Selbstmord entgegenquält, fließt ihr sehr leicht aus der Feder. *Le Monument* entsteht in wenigen Wochen Ende 1956–Anfang 1957,[225] und zwar «avec une rapidité, une facilité, une assurance, comme si tout le roman m'avait été dicté de l'intérieur»,[226] ja in einem veritablen Schaffensrausch: «J'écris comme prise d'ivresse. [...] le jour, la nuit, jusqu'à en être ahurie.»[227]

---

soll, warum läßt sich die unbenannte Volksdemokratie dann so schnell mit der ČSSR identifizieren [...]?», fragt Unda Hörner, und erklärt ihrerseits: «In der Tat spielt *Le monument* in der ČSSR [...]» (*Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 112).

**223** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 20.

**224** Ebda., S. 20ff.

**225** Vgl. Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 326.

**226** Elsa Triolet an Lilja Brik, 6. März 1957; zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 276.

**227** Zit. ebda., S. 274.

Konsequent stilisiert Triolet *Le Monument* zum Produkt einer ganz und gar «*naturellement*» gedeihenden Kunst.[228] Dem entspricht die biologische Metaphorik des Paratexts: «*Un roman grandit comme un arbre. La graine, le baliveau, des pousses, des branches qui en font d'autres... et voici le livre avec son feuillage, ses ombres, le chant des oiseaux.*»[229] Dies ist ein auf den ersten Blick paradoxes Moment: Diese Autorin, die gegenüber der *écriture automatique* jene Praxis der ‹Konzentration›, das ‹Metier› privilegiert, bekennt sich zugleich zu einer Poetik der Organizität, die mit der Motivik der Migration, der Ver- und Entwurzelung interagiert. ‹Natürlichkeit› verlangt Triolet auch von der *littérature engagée*: «[...] il me semble qu'une œuvre ne peut être engagée que dans la mesure où l'engagement est la chair et le sang de celui qui la crée.»[230] Auch hier dient ihr als Modell und Maßstab Majakovskij, Prototyp des mit Fleisch und Blut ‹engagierten› Dichters: «Sa poésie ne pouvait être qu'engagée, ou ne pas être [...].»[231] Unter Rekurs auf ein markantes religiöses Imaginarium («ne sera valable que l'œuvre de celui pour qui le vin et l'hostie seront devenus chair et sang»[232]) wird jegliche ideologische Auftragsarbeit verworfen, wobei Triolet in doppelter ästhetischer und politischer Intention zwischen künstlerischer ‹Natürlichkeit› und ‹Freiheit› unterscheidet:

> Celui qui suit son inspiration écrit *naturellement*. Je dis bien: *naturellement*, et non: *librement*. Car on peut choisir librement de ne pas écrire comme cela vous serait naturel. Pour de bonnes et de mauvaises raisons. Parce qu'on veut suivre ses convictions théoriques, ou qu'on fait un calcul artistique, politique. Et l'on fera de «l'art intérieur», quand naturellement on aurait dû faire une œuvre réaliste, ou on fera de l'art de propagande quand on a

**228** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 17.
**229** Ebda., S. 19. Dieses poeto-ornithologische Motiv stellt eine weitere Konstante in Triolets künstlerischer (Selbst-)Reflexion dar. «[...] aussi naturellement que se cherchent et se trouvent les individus d'une même espèce animale – chiens, chats, oiseaux – je n'avais pour amis que des poètes: peintres, philologues, historiens ou poètes, tous mes amis faisaient des vers», heißt es in ihrer «Ouverture» zu den *Œuvres romanesques croisées* (S. 14). Verfolgt von jenem «esprit-perroquet, oiseau insaisissable», den er nicht abzuschütteln vermochte, wird der Protagonist des *Monument* zum suizidalen ‹Vogelmenschen›: «L'homme-oiseau que les ailes refusent de tenir dans l'air, se tue...» (S. 194f.). In *La Mise en mots* erinnert Triolet sich an jene «*inoubliable émission*» (S. 139) aus dem Jahr 1968 («Vivre et parler»), da Roman Jakobson – in Gesellschaft François Jacobs, Claude Lévi-Strauss' und Philippe L'Héritiers – die ‹Sprache› der Vögel kommentierte (vgl. Marianne Delranc-Gaudric: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon..., S. 85f.).
**230** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 59.
**231** Und wiederum: «L'engagement était sa chair et son sang» – diese Formel zieht sich durch Triolets Überlegungen zum literarisch-künstlerischen ‹Engagement›, im reflexiven wie im transitiven Sinn (ebda.).
**232** Ebda., S. 61.

envie de parler des petits oiseaux. [...] Les vrais surréalistes ont fait des œuvres qui étaient belles, leurs imitateurs n'ont fait que de la camelote. Qui sait si, parmi ces derniers, il n'y a pas d'écrivains qui auraient fait naturellement des œuvres réalistes valables? N'est pas surréaliste, ni réaliste, qui veut...[233]

Derart konstituiert der in sich signifikant brüchige poetologische Diskurs Triolets ein bemerkenswertes Spannungsfeld zwischen avantgardistischem Anspruch und Organizitätsideal. «Il faut à l'écrivain du génie ou un tempérament exceptionnel pour rester naturel. Parce que tous les écrivains se laissent influencer [...]. Il faut beaucoup de courage pour continuer à écrire naturellement [...]», konstatiert sie, deren Texte über die Jahrzehnte von einer ausgeprägten Ambivalenz zwischen Einflussangst und Einflusslust zeugen:

*Je suis heureuse qu'au ciel on voie varier les tons les plus tendres, que les roses aient le parfum de rose, que brillent des étoiles d'argent, que les rossignols chantent sans s'occuper d'être si démodés. Les rossignols, ils s'en balancent des innovations, des trucs. Ne pourrais-je pas, moi aussi, me débarrasser de la crainte pourrie?*[234]

In *Écoutez-voir* artikuliert Protagonist ‹Austin›, der sich von seinen künstlerischen Aktivitäten schließlich frustriert abwendet, als Nachtclub-Betreiber zu Reichtum und – vor dem Hintergrund der entsprechenden avantgardistischen Obsessionen nicht ganz unschuldig – als Autorennfahrer zu Tode kommt, die Frustration des kreativen Menschen in einer längst ‹ausgeschaffenen› Welt:

*Les Âmes mortes* [...] sont déjà écrites. Et *Faust* aussi. Et déjà *Le Soulier de satin* est un titre. [...] Tout ce que j'aurais aimé écrire est déjà écrit. Tous les beaux tableaux sont déjà peints. La gamme n'a que huit notes. Un voleur de metteur en scène a déjà tourné un film pour dire qu'il n'avait rien à dire. C'est moi qu'il a volé, le fainéant.[235]

Die ‹große› Literatur der anderen fungiert aber auch als Motor und Inspiration des eigenen Schreibens: «Pour me remettre au travail, il m'est indispensable de relire Dostoïevski. Il va me bouleverser d'admiration, je me jetterai sur ma plume. Cela m'a déjà aidée deux fois.»[236]

In *Le Monument* ist diese Problematik vom ersten Absatz an präsent. Die Syntax selbst spiegelt die zugleich faszinierende und erdrückende Gegenwart der Vergangenheit und ihrer Kunst in einer Palimpsest-Stadt, «entièrement habitée par un peuple de statues», die den Protagonisten auf Schritt und Tritt begleiten;[237]

**233** Elsa Triolet: Prenez exemple sur nos ennemis, S. 112f.
**234** Elsa Triolet: Ouverture, S. 20.
**235** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 93.
**236** Zit. nach Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 83.
**237** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 30.

ihrerseits inkarniertes Stück Kunstgeschichte, erscheinen der kindliche Lewka und seine Freundin Leïla als Teil dieser großen Familie aus Stein.[238] Dieser Tausch der Attribute, das im Freud'schen Sinne Unheimliche dieser Grenzüberschreitung zieht sich durch die Texte Triolets, *L'Âme* wie *Écoutez-voir*, wo jenes Leitmotiv des «peuple de statues»,[239] einer geheimnisvoll belebten «foule peinte» samt metaleptischer «confusion» wiederkehrt.[240]

Als «jeune prodige» wird Lewka, der immer noch den statuesken «saints de son pays» ähnelt und mit dem «caractère national» seines Talents für Furore sorgt, im Jahr 1933 nach Paris geschickt.[241] Dort durchlebt er eine kubistische Phase, begeistert sich für «[l]es dernières œuvres de Brancusi, de Zadkine, de Lipchitz».[242] Als man ihm aufgrund seiner Opposition gegen das korrupte monarchische Regime seiner Heimat sein bescheidenes Stipendium streicht, verlegt er sich auf folkloristische Keramik-Produktion.[243] Die Leserin erinnert sich unweigerlich an Triolets Erfolge als Schmuck-Designerin (u. a. für Elsa Schiaparelli), die dem Paar in schwierigen Zeiten den Lebensunterhalt sichern. In der Schilderung der Pariser Existenz Lewkas finden sich trotz Geliebten und Parties Triolets Grundmotive der Einsamkeit und Entfremdung wieder. Angesichts der Nachricht vom Tod seiner Eltern sieht sich ihr Protagonist auf sein Außenseitertum zurückgeworfen – ferner und gleichgültiger scheint ihm die lebendige Menge in Paris als das Statuenvolk seiner Heimatstadt: «Qu'était pour lui la foule de gens qu'il connaissait à Paris? du provisoire, des amis à la gomme, sans racines dans sa vie, des étrangers qui riaient quand Lewka parlait leur langue et qui ne connaissaient pas la sienne.»[244]

Seine ‹Entwurzelung› ist auch kreativer Natur. Mit seinen kubistischen Experimenten weicht Lewka bereits – rebellischer «geste de désespoir» – von seiner ‹natürlichen› Affinität zum Figurativen ab. Bald holt die Nostalgie der verlorenen Unschuld den jungen Künstler ein, der seine «façon de voir» verloren hat:

---

**238** Ebda., S. 32.

**239** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 139. Auch die jugendlichen Straßenkünstler in Paris, «[u]ne caste à part», werden als «[u]n peuple de statues vulnérables et fragiles» metaphorisiert (ebda., S. 92).

**240** «La foule peinte des tableaux, saints, martyrs, rois, ducs, moines et héros continuait la foule sans auréoles des rues. Je me laissais glisser avec complaisance dans la confusion entre les deux et [...] c'est sans étonnement que j'aperçus une femme descendue d'une des toiles que j'avais vues dans un palais: [...]» (ebda., S. 29f.).

**241** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 33, 36.

**242** Ebda., S. 41.

**243** Ebda., S. 42ff.

**244** Ebda., S. 45.

> Avant de venir à Paris, je regardais le monde, je le voyais à ma façon, et cette façon, je pouvais l'exprimer, presque… C'était dans mes moyens. Et maintenant j'ai perdu ma façon de voir, et, ce que je vois, je le vois à la façon de l'un ou de l'autre… Écoute, je te regarde, et je te vois en dessin de modes, […] … ou, si tu veux, en Picasso, […] … Mais ce n'est pas dans mes moyens, ni de faire un dessin de modes, ni un Picasso, et je ne peux plus faire comme moi-même…[245]

Fürs Erste erlösen ihn der Kriegsausbruch und die Internierung als ‹verdächtiger› Ausländer in einem südfranzösischen Lager: «Au camp, Lewka n'était plus obligé de s'occuper de l'art et cela lui fut d'un grand soulagement.»[246]

## IX Auf der Suche nach der «ligne juste»: Fragmente einer Theorie der Avantgarde (II)

In seiner nunmehr sozialistischen Nachkriegs-Heimat sucht der Protagonist nach einer ‹Leerstelle› in einer Stadt, in der für neue Kunst nirgends mehr Platz zu sein scheint. Sein Traum von einem Stalin-Denkmal in einem der modernen Stadtviertel, «dans le voisinage des pylônes, de l'immense antenne de radio, des édifices blancs, quadrillés et rayés de vitres luisantes, du stade pour cent mille personnes, du barrage qui allait électrifier tout le pays», scheitert am Wunsch der Autoritäten, die darauf bestehen, das Monument prominent «à la pointe de la vieille ville» unterzubringen, «avec laquelle il n'avait rien à faire… On le verrait de partout. De partout!».[247]

Hier manifestiert sich die prinzipielle Problematik eines nach wie vor einer obsoleten ‹Fortschritts›-Idee verpflichteten Kunstbegriffs; in diesem Sinne ist Triolets Antiheld als Pionier nicht nur der Avantgarde, sondern auch von deren Selbst-Elimination zu lesen, sein Suizid als physische Realisierung jenes «theory-death of the avant-garde», Paul Mann zufolge «ihre subversivste Phase» samt Implosion jedes «Innovationsmodell[s]».[248]

Wiederholt flüchtet Lewka auf der Suche nach der ästhetischen und ideologischen «ligne juste»[249] ausgerechnet ins Museum, das so seine ganze Ambivalenz als heterotope Gegenwelt entfaltet. Leidenschaftlich proklamiert er das avantgar-

---

**245** Ebda., S. 49ff.
**246** Ebda., S. 53.
**247** Ebda., S. 111f.
**248** Paul Mann: *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 74; zit. und kommentiert bei Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›, S. 12f.
**249** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 167.

distische Ideal einer Fusion von neuer Kunst und neuer Lebenspraxis – und übersieht dabei seine eigenen Reaktionen als professioneller Rezipient, der doch wieder bevorzugt vor den «paysages du Canaletto national»[250] seinen Gedanken nachhängt, die museale Sphäre prekär autonomer Kunst als Oase relativer Freiheit erlebt, nicht nur Evasions-, sondern vor allem auch Reflexionsort, von dem aus die Welt ‹draußen› hinterfragt werden kann.[251]

Wie Triolet selbst begreift ihr Protagonist Kunst als Dialog: «[...] il aurait dû se faire peintre et non sculpteur, la peinture permettait de dire bien plus de choses à ses interlocuteurs!»[252] Als Positivbeispiel für einen gelungenen Sozrealismus schildert Triolet aus Lewkas Perspektive einen Landschaftsmaler, «bête noire» der Kollegenschaft.[253] Aufschlussreich auch hier die Querverbindung zu Aragon, der in seiner Artikelserie zur sowjetischen Kunst – im Kontrast zur Mediokrität diverser anderer Stalin-Preisträger[254] – speziell die landschaftsmalerischen «*poèmes-picturaux*» Georgij Nisskijs würdigt. Dessen Œuvre, «foyer d'une intense réflexion esthétique», symbolisiert für Aragon die Überwindung eines «réalisme socialiste étroit»;[255] deutlich dagegen die relative Antipathie gegen die «sculpture monumentale» eines Matvej Manizer.[256]

Angesichts all jener ins Leere sprechenden Gemälde beschließt Triolets Protagonist, wie Nisskij aufgrund seiner formalistischen Vergangenheit suspekt,[257] mit der Masse kommunizierende Kunst mitten in der gesellschaftlichen Realität zu schaffen: «Son monument à lui avait des interlocuteurs.»[258] Doch auch er scheitert an jenem doppelten Dilemma zwischen Popularität und Avantgarde, Tradition und Innovation.

Zu Beginn seiner Arbeit besteht er darauf, sein Atelier – ein umfunktioniertes Kirchenschiff – von aller alten Sakralkunst leerräumen zu lassen: «Cela lui donnerait un complexe d'infériorité et une irrésistible envie d'imiter.»[259] Die vermeint-

---

**250** Ebda., S. 165.
**251** Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 73; Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›, S. 5.
**252** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 166.
**253** Ebda., S. 168.
**254** Vgl. Nr. 12 seiner Artikelserie (Parenthèse sur les prix Staline. In: *Les Lettres françaises* 409); zit. nach Maryse Vassevière: Aragon, Breton et la peinture soviétique, S. 95.
**255** Ebda., S. 111f.
**256** Vgl. Nr. 2 (Il y a des sculpteurs à Moscou. In: *Les Lettres françaises* 399) und Nr. 3 (Un sculpteur soviétique vous parle. In: *Les Lettres françaises* 400); zit. nach Maryse Vassevière: Aragon, Breton et la peinture soviétique, S. 95, 100.
**257** Vgl. ebda., S. 102.
**258** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 166.
**259** Ebda., S. 112.

liche Tabula rasa füllt sich freilich auf der Stelle neu. Unschwer erkennt ein Kollege – der, seinerseits im Konflikt mit seiner ‹natürlichen› Berufung, nach außen hin pflichtgetreu dem Sozialistischen Realismus huldigt und privat seine skandalöse Liebe zur impressionistischen Malerei kultiviert – in Lewkas Modell die Spuren des aus der Kirche verbannten Retabels wieder: «Dis donc, Lewka, tu as beaucoup regardé le retable de l'église Sainte-Barbe… Il t'a collé aux doigts!…»[260] Mit scharfem Blick erfasst auch der Kunstminister, bald darauf Opfer der nächsten Repressionswelle, die Brüche und Widersprüche eines Werkes, das zwischen Vergangenheit und Zukunft, Pariser Avantgarde und Kirchenkunst, «art populaire» und «art monumental» in der Schwebe bleibt: «Vous devriez, camarade Lewka, vous décider pour une chose ou une autre: […] votre œuvre est hybride.»[261]

‹Hybrid› ist dieses Werk auch in anderer Hinsicht. *Le Monument* illustriert die diffizile Situation einer Avantgarde, die sich nicht mehr in Opposition zum Regime befindet, ihre gesellschaftlichen Ambitionen jedoch rasch genug degenerieren sieht. Als Dissident im Pariser Exil ist der Protagonist zwar in materieller Not, aber in einer ideologisch erfreulich eindeutigen Lage; während des Zweiten Weltkriegs wird er – weniger politisch denkender denn intuitiver – Kommunist («cela allait dans le sens de ses propres pensées. Ou, plutôt, de ses sentiments […]»[262]), kämpft in der Widerstandsbewegung seines Heimatlandes, erlebt die «exaltation» der Befreiung vor Ort mit.[263] Enthusiastisch beobachtet er, «comme le socialisme naissant donnait de l'intérêt à la vie de chacun, […] comme il insufflait la passion!».[264] Doch nicht auf Dauer halten sich die revolutionäre Begeisterung, der Glaube an die Sinnhaftigkeit des eigenen Daseins. Auch auf Basis ihrer persönlichen Erfahrung reflektiert Triolet die Résistance und unmittelbare Nachkriegszeit als «Modellsituation»,[265] punktuell erfolgreiche Überwindung jener «Wirkungslosigkeit der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft», gegen die die Avantgarde rebelliert.[266] Nicht umsonst sind diese Jahre für Triolet wie für Aragon – trotz schwieriger und teils gefährlicher Lebensumstände – höchst produktiv: Hier wachsen ihrer literarischen Tätigkeit der soziale Nutzen,[267] «die

**260** Ebda., S. 114f.
**261** Ebda., S. 118.
**262** Ebda., S. 53.
**263** Ebda., S. 54.
**264** Ebda., S. 57.
**265** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 103.
**266** Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erweiterte Ausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 59; zit. nach Gisela Febel: «Poesie-Erreger» oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau, S. 81.
**267** Aragons und Triolets «works had a wide appeal and played a significant part in keeping up the morale of the common people […]. Many who had seldom bothered to open a book before the

politische Bedeutung […] fast automatisch» zu,[268] fallen individuelle «conception de l'art» und kollektive «cause du peuple» temporär zusammen.[269] In diesem Sinne theoretisiert Triolet die Literatur der Résistance später ausdrücklich als mittlerweile historische Avantgarde; nicht auf formaler Basis, sondern hinsichtlich ihrer «gesellschaftlichen Effizienz» konstruiert sie eine «Verwandtschaftsbeziehung» zwischen Majakovskij und Aragon.[270] Die Desillusion folgt auf dem Fuß: «[…] Au fur et à mesure que la Libération perdait ses belles couleurs, ma littérature et moi-même semblions perdre nos qualités», erinnert sich Triolet.[271]

Einen ähnlichen Parcours – mit letalem Ende – schreibt sie ihrem Protagonisten zu. Lewka fungiert aber auch als Sprachrohr eines noch unkritischen Stalinismus; in seinen Augen erscheint Stalin als «[u]n personnage de légende. Un homme qui savait et pouvait tout»[272] und dem, wie der Sowjetunion insgesamt, «une reconnaissance fraternelle et éternelle» gebührt.[273] Triolet akzentuiert die Bewusstseins- und Wissensdiskrepanz zwischen ihrer Figur, die im Jahr 1953 zum Revolver greift, und einer narrativen Instanz, die die weitere politische Entwicklung bereits kennt:

> […] tout imaginaires qu'ils fussent, ce sculpteur et son pays, et bien que mon récit se passât avant 1956, il allait baigner dans le bain révélateur du XX$^{e}$ Congrès. Moi, l'auteur, j'avais le privilège des adultes face aux enfants, de l'oracle, du prophète face aux simples mortels; je savais ce que mon héros ne savait pas, j'écrivais en conséquence, en connaissance de cause.[274]

Im Paratext gibt sie zwar eine primär poetologische Lesart vor: «*Le problème central du livre est un problème d'ordre esthétique* […] *J'ai voulu placer le problème dans un pays où l'art, déjà libéré du commerce, subit d'autres impératifs*…».[275] Die

---

war, now found themselves eagerly awaiting the messages of hope and confidence that Resistance literature provided», betont Max Adereth (French Resistance Literature. The Example of Elsa Triolet and Louis Aragon. In: David Bevan [Hg.]: *Literature and War*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1990, S. 123–134, hier S. 124; zit. nach Leslee Poulton: *The Influence of French Language and Culture*, S. 181).

**268** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 58.

**269** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 76.

**270** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 59.

**271** Elsa Triolet: Préface à la clandestinité. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 5: *Le premier accroc coûte deux cents francs* (1). Paris: Laffont 1965, S. 27; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 277.

**272** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 108.

**273** Ebda., S. 82.

**274** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 15.

**275** Ebda., S. 19f.

kontroverse Rezeption des Romans, der, so Triolet, für «plus de remous que tous les autres»[276] gesorgt habe, dominieren besagte «*autres impératifs*». Im zeitpolitischen Kontext provoziert der Text eine geradezu «explosive» Reaktion,[277] auch und vor allem «parmi les communistes de tous les pays qui souffrent quand on parle de la corde du pendu».[278] Lange bevor Triolet und Aragon sich durch ihre Kritik an der sowjetischen Reaktion auf den Prager Frühling definitiv unbeliebt machen (Triolet prangert in drastischen Worten die «nazis de Moscou» an[279]), missfällt *Le Monument*: Jahrelang wird der Roman in keinem einzigen Warschauer-Pakt-Staat (außer Ungarn) übersetzt.[280] Für Marcou wird Triolet mit diesem kathartischen «conte philosophique» zur «non-conformiste»;[281] für Bouchardeau ist *Le Monument* «le premier roman français anti-stalinien».[282] Zweifellos enthält der Text seine Dosis «Kommunismuskritik»[283] – doch von Interesse ist er vor allem als innerlich widersprüchliches Übergangswerk; Triolet verwahrt sich gegen eine Lektüre als «une attaque du seul stalinisme».[284]

Ihr Protagonist – von der kommunistischen Regierung seines Landes als Paradekünstler instrumentalisiert, der nach allerlei kubistisch-abstrakten Verirrungen zum Sozrealismus findet – wird als Repräsentant einer «génération sacrifiée»[285] zusehends zur Märtyrerfigur. Frappierend wiederum die religiöse Motivik im Roman wie im Paratext: «Que d'artistes d'avant-garde ont été crucifiés par les conditions morales et matérielles qui leur ont été faites!»[286] In Bezug auf die Geschichte eines anderen suizidalen Künstlers, Frank Mosso aus *Le Rendez-vous des étrangers*, spricht Triolet von einer «Machine infernale», «*une machine à la Kafka*».[287] Hier ist die Schuldzuschreibung klar: Der US-amerikanische Maler im Exil ist ein Opfer der McCarthy-Ära.[288] Für Lewka, Sohn eines Uhrmachers (poetologisch-philosophisch nicht ganz unschuldige Profession), wird das Stalin-

276 Ebda., S. 16.
277 Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 327.
278 Elsa Triolet: *La Mise en mots*, S. 97.
279 Zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 368.
280 Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 16.
281 Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 326.
282 Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 260.
283 Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 110.
284 Huguette Bouchardeau: *Elsa Triolet*, S. 278.
285 Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 75.
286 Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 221.
287 Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 18.
288 In Umkehrung der Situation in *Le Monument* ist hier figurative Kunst *per se* ideologisch verdächtig, während «l'art abstrait» als «un excellent témoignage d'anticommunisme» fungiert (Elsa Triolet: *Le Rendez-vous des étrangers*, S. 188).

Monument zur ‹Schicksalsmaschine›; quer durch den Roman und die anschließende Diskussion zieht sich die Frage, ob er versagen ‹musste› oder nicht.

«*Je me suis tué, parce que je n'ai pas été à la hauteur de mon devoir d'artiste communiste*. Ou alors… *Je meurs pour des raisons esthétiques, morales et politiques*…», skizziert der Protagonist – nicht ohne Pathos – seinen Abschiedsbrief.[289] Sein Scheitern ist relativ, im Prozess einer fundamentalen ästhetischen wie ideologischen Neuorientierung stellt das missglückte Monument eine nötige «étape», ja sogar «une étape valable» dar.[290] Noch während der Arbeit wird Lewka bewusst, dass er sich auf einem potentiell fruchtbaren Irrweg befindet; schockiert hört er mit an, wie ein Gehilfe sein Denkmal mit «la *Bavaria* de Munich» vergleicht.[291] Allein: Als Rädchen in einer ganzen Propagandamaschinerie, «pris dans un engrenage qui ne lui permettait plus aucun mouvement»,[292] kann er das Projekt nicht mehr stoppen.

Rat- und hilflos betrachtet er seine hybride Kreation, «une sorte d'immense blockhaus de ciment»,[293] «[é]norme et monstrueux comme une bête antédiluvienne sur ses pattes de derrière!».[294] Zum «désastre»[295] wird sein Experiment aufgrund des externen Zwanges zur Vollendung: Insofern reflektiert *Le Monument* auch die Problematik des Werkes, eines hier tonnenschwer materiell präsenten Werkes, das sich zur Verzweiflung des Künstlers nicht mehr aus der Welt und aus dem Panorama seiner Heimatstadt schaffen lässt. Und auch wenn Triolet ihrem Protagonisten ein explizites *Mea culpa* in den Mund legt («[…] j'ai fait ce monument hideux. Il est hideux, j'en conviens, et c'est là mon crime. Je précise: *mon* crime»[296]), wird doch klar, dass der Roman die ‹unmögliche› Position einer nicht nur politisch engagierten, sondern auch politisch kommandierten Avantgarde adressiert.[297]

---

**289** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 198.
**290** Ebda., S. 160.
**291** Ebda., S. 123.
**292** Ebda., S. 129.
**293** Ebda., S. 146.
**294** Ebda., S. 134.
**295** Ebda.
**296** Ebda., S. 172.
**297** «On ne peut évidemment pas les [les gens de lettres] commander […]», unterstreicht Triolet (Maïakovski et nous, S. 61); auch an anderer Stelle wird die Idee jeglichen ‹Kommandos› – politischer wie psychologischer Natur – in Bezug auf die künstlerische Arbeit zurückgewiesen: «[…] c'est ce qu'on appelle communément *l'inspiration*. […] C'est variable comme les hommes, et *ça ne se commande pas*» (Prenez exemple sur nos ennemis, S. 110).

# X Politik, Poetik, Perspektive: Sozrealismus als Avantgarde?

Im Anschluss an die Publikation entspinnt sich eine Diskussion, in deren Rahmen Triolet ihren Avantgarde-Begriff präzisiert.[298] *Le Monument* (samt Paratext) zielt auf eine durchaus kritische Verteidigung und Reinterpretation des Sozialistischen Realismus ab, via Einschreibung in die Tradition der Avantgarde; strategisch wird «la plus grande partie de l'œuvre de Maïakovski» dem Sozrealismus inkorporiert[299] und auch die politisch sanktionierte Résistance-Literatur ins Spiel gebracht. In der Debatte um «l'avant-garde et *Le Monument* d'Elsa Triolet» wird dieser Kurzschluss zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus bereitwillig nachvollzogen, Triolet selbst von Vladimir Pozner zum «romancier d'avant-garde», ihr Roman zum Exempel jener Synthese erklärt.[300] *Le Monument* sei, so auch Pierre Daix, «un livre d'avant-garde», und zwar «par son sujet certes, mais aussi par la manière dont Elsa Triolet a su créer les moyens d'expression romanesque nécessaires à la conduite d'un tel sujet».[301]

Der Rekurs auf das Erbe der Avantgarde dient aber auch zur Relativierung der Doktrin. «Une œuvre, cela vaut toutes les théories…», proklamiert Lewka; ein Statement, das ein regimetreuer Kollege als «monstrueux» verwirft,[302] das Triolet aber in eigenem Namen aufgreift: «Une théorie, et puis l'œuvre? Une œuvre, et puis la théorie? En définitif, c'est toujours l'œuvre qui gagne.»[303] Wenn sie betont, «le chemin de la création» sei nicht «toujours le même que celui de l'intelligence politique»,[304] so mag das aus heutiger Perspektive trivial erscheinen; im damaligen Kontext ist dies eine geradezu ‹ikonoklastische› Position.[305]

---

**298** Am 29. März 1958 organisiert die *Union des étudiants communistes* im Rahmen ihrer *Journées nationales* eine öffentliche Debatte; die Beiträge werden im Mai in *La Nouvelle Critique* publiziert (Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 217ff.).

**299** Ebda., S. 222. Strategisch wird der Sozrealismus einerseits so weit gefasst, dass er nicht nur Majakovskij, sondern virtuell einen nicht unbeträchtlichen Teil der Weltliteraturgeschichte umfasst; auf der anderen Seite werden eventuelle Misserfolge argumentativ ausgelagert: ‹Schlechte› Kunst mit dem Anspruch, Sozrealismus zu sein, ist einfach gar keiner (vgl. ebda., S. 238f.).

**300** Ebda., S. 235.

**301** Ebda., S. 240f.

**302** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 86.

**303** Elsa Triolet: Ouverture, S. 46.

**304** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 61.

**305** Vgl. Marie-Thérèse Eychart: Préface. Elsa Triolet dans la bataille idéologique et littéraire de l'après-guerre. In: Elsa Triolet: *L'Écrivain et le livre*, S. 5–21, hier S. 14f.

Wenig später wird in *Le Monument* freilich der gleichen Figur eine Apologie des Sozrealismus in den Mund gelegt: «La théorie est bonne, c'est l'artiste qui est mauvais: moi!»[306] Triolet verfolgt eine argumentative Doppelstrategie, die das Primat des Kunstwerks gegenüber jeglicher Ideologie reklamiert und parallel den Sozialistischen Realismus als paradoxe Garantie kreativer Freiheit zu rehabilitieren versucht. Letztere wird politisch rückgekoppelt, ist innovative Kunst doch notwendig «à gauche»: «[…] en règle générale, quand l'homme cesse d'être de gauche, son œuvre le suit et devient réactionnaire.» Dies illustriert das Paradebeispiel «Marinetti, le père du futurisme devenu fasciste»: «[…] l'art du futuriste Marinetti n'avançait plus d'un pas. Comme aujourd'hui celui du surréaliste Breton.»[307]

Eine Historisierung der Avantgarden der Zwischenkriegszeit – samt Abrechnung mit einem verspäteten Pseudo-Surrealismus – unternimmt Triolet schon in ihrem Vortrag «Maïakovski et nous» aus dem Jahr 1947. Hier analysiert sie die Mechanismen ideologischer und kommerzieller Rekuperation, die Instrumentalisierung einer ins Hintertreffen geratenen Avantgarde als Alibi:

> Il est normal que le *Figaro* publie aujourd'hui André Breton, chose impensable en 1925–1930, quand le surréalisme était à l'avant-garde de l'art. C'est normal que la réaction admire ce qui ne peut plus lui faire du mal […]. Il est normal que la réaction essaye de semer la confusion dans les esprits, et de justifier ceux qui ne savent pas faire autrement qu'on ne faisait hier, en leur affirmant qu'ils sont de l'avant-garde.[308]

Ebenso wie der Futurismus ist der Surrealismus nun Teil der Kunstgeschichte, gemäß der Logik jenes «mouvement perpétuel de l'art», der vom «art d'avant-garde» über den «art *moderne*» zum «art traditionnel, classique» führt.[309]

Was wäre also «l'avant-garde dans l'art en 1958»? *Le Monument*, so Triolet, beschreibt «la naissance difficile d'une avant-garde qui porte le nom de réalisme socialiste».[310] Diese «esthétique impossible»[311] wird bei Triolet wie bei Aragon flexibel interpretiert und immer wieder remoduliert: «Selon les circonstances, il [Aragon] module sa définition du réalisme socialiste sans jamais en abandonner le principe […]. Il s'efforce aussi de plaider pour une forme non contraignante,

**306** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 172.
**307** Elsa Triolet: L'Écrivain public, S. 83f.
**308** Elsa Triolet: Maïakovski et nous, S. 68f.
**309** Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 217f.
**310** Ebda., S. 217.
**311** Vgl. Régine Robin: *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot 1986.

laissant au créateur l'imagination des formes à donner à son art.»[312] Für Aragon funktioniert das Etikett auch als im Dienst der «*construction de la* lisibilité *de sa propre trajectoire littéraire*» verwendetes «*argument biographique*»; in diesem Sinne liest Philippe Olivera das Manifest *Pour un réalisme socialiste* (1935) als «*une forme d'autobiographie littéraire*».[313]

Triolet versucht ihrerseits, den Sozrealismus durch seine «base scientifique» zu legitimieren – und aus dem Zyklus herauszulösen, der jede Avantgarde im Museum enden lässt; vorstellbar sei eine ganze «succession d'avant-gardes qui relèveront du réalisme socialiste»: «L'original de l'histoire est que, pour la première fois, l'assimilation de ces avant-gardes par l'art n'enlèvera pas au réalisme socialiste le pouvoir d'inspirer les avant-gardes suivantes.»[314] In Abgrenzung gegenüber einem Zugang, der künstlerische Innovation primär «dans l'inédit de la forme» verortet,[315] definiert sie die sozrealistische Avantgarde über ihren neuen «point de vue» («[…] c'est pourquoi l'avant-garde de l'art nous intéresse, car, l'art nouveau, c'est celui qui jette une lumière nouvelle d'un point de vue nouveau, sur l'univers, sur l'homme […]»[316]), ihren «angle de vue sur le monde»:

> Il me semble que le réalisme socialiste est, dans le domaine de l'art, la première méthode ou théorie (ou, à mon avis personnel, ni méthode, ni théorie, mais angle de vue sur le monde) qui ait une base scientifique. En fait, cet angle de vue n'impose ni un contenu ni une forme ni des moyens particuliers… il ne s'impose que lui-même, laissant à l'artiste toute liberté de créer, pourvu que son œuvre adopte et propage cet angle de vue. Du moins est-ce ainsi que je comprends le réalisme socialiste.[317]

Diese etwas vage Terminologie ist theoretisch vielfach anschlussfähig, in Richtung des russischen Formalismus (Šklovskij versteht *ostranenie* auch als Über-

---

**312** Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 21.

**313** Philippe Olivera: Aragon, «réaliste socialiste». Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante. In: *Sociétés et Représentations* 15, 1 (2003), S. 229–246, hier S. 242ff.; zit. nach Édouard Béguin: Aragon stalinien ou comment lire l'illisible. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 (2007), S. 23–35, hier S. 25. Nuancierend ergänzt Béguin, dass der Sozialistische Realismus bei Aragon zwar «d'une certaine façon un mot vide», jedoch nicht exklusiv als «*marqueur d'identité littéraire*» zu analysieren sei: «Le terme est vide au regard de la théorie traditionnelle de la littérature, mais il est plein de ce qu'y met Aragon […]» (ebda., S. 26).

**314** Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 220.

**315** Ebda.

**316** Elsa Triolet: L'Écrivain public, S. 83. Vgl. zum «point de vue» oder «angle du réalisme socialiste» auch: Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet, S. 221.

**317** Ebda., S. 220.

windung des «point de vue unique sur les choses»[318]) wie in Richtung Paul Nizans, der an Aragons «réalisme socialiste» vor allem «sa capacité de perspectives» schätzt.[319] Hier kommen wieder Migration als Faktor interkultureller Perspektivenpluralität und Gender als Matrix einer potentiell ‹avantgardistischen› Sichtweise ins Spiel: Liegt für Madeleine Braun der Reiz der Texte Triolets in ihrer Kombination eines «regard viril» und eines «clin d'œil féminin»,[320] so honoriert auch Nizan Triolet nicht zuletzt aufgrund ihrer ‹weiblichen› Vision – im Sinne nicht einer *écriture féminine*, sondern eines alternativen Blicks auf gesellschaftliche Realitäten – neben Malraux, Sartre und Aragon als Repräsentantin einer «politisch-literarischen Avantgarde».[321]

# XI Von Monument zu Monument: Metamorphosen der Muse (Conclusio)

«[...] j'ai l'étrange sentiment que le destin de ce roman ne s'est pas encore entièrement accompli», schließt Triolet ihr Vorwort aus dem Jahr 1965.[322] Ihr Protagonist wird die Zukunft seiner «étape valable»[323] nicht mehr erleben; sie selbst setzt ihre Reflexion über die Avantgarde-Problematik – wiederum illustriert an der Bildhauerei – in den Zwillingsromanen *Le Grand Jamais* (1965) und *Écoutez-voir* (1968) fort. Nicht Stalin gilt es diesmal ein Monument zu errichten, sondern ihrem Helden Régis Lalande – viel- und fehldiskutierter Historiker, der die Existenz jeglicher «vérité historique» negiert.[324] Gewürdigt wird er mit einem «monument animé», das, als «*perpetuum mobile*» in Interaktion mit seiner Umgebung kon-

---

**318** Marianne Delranc-Gaudric: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon..., S. 85.

**319** Paul Nizan: *Pour une nouvelle culture*. Herausgegeben von Susan Suleiman. Paris: Grasset 1971, S. 177; zit. nach Alain Trouvé: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, S. 22.

**320** Madeleine Braun: Elsa et les femmes. In: *Europe* 49, 506 (1971), S. 102–106, hier S. 106; zit. nach Elisa Borghino: L'identité féminine dans *Les amants d'Avignon* d'Elsa Triolet. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, S. 295–303, hier S. 298.

**321** Unda Hörner: *Das Romanwerk Elsa Triolets*, S. 21.

**322** Elsa Triolet: Préface à *La Lutte avec l'ange*, S. 22.

**323** Elsa Triolet: *Le Monument*, S. 160.

**324** «La vérité historique se trouve toujours entre les mains du pouvoir et change de camp avec lui», erklärt Elsa Triolet («Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer». In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 35: *Le Grand Jamais*. Paris: Laffont 1970, S. 14; zit. nach Lilly Marcou: *Elsa Triolet*, S. 365).

zipiert, einem «gigantesque arbre exotique» ähnelt.[325] Rund um dieses ambitionierte Denkmal inszeniert Triolet aufs Neue die Gratwanderung der Avantgarde zwischen ideologischer Vereinnahmung, Musealisierung und kommerzieller Verkitschung. Am Ende von *Le Grand Jamais* steht die Einweihung vor einer enthusiastischen Menschenmenge («La foule se mit à applaudir, à trépigner, à délirer»[326]); in *Écoutez-voir* hat sich das intendierte «‹monument inquiétant›»[327] längst in einen «lieu de pèlerinage», ein «objet de bazar» verwandelt.[328] Hier zeigt sich wieder die Ambivalenz eines rezeptionsfokussierten Avantgarde-Begriffs, der den Leser/Betrachter rhetorisch zum Ko-Kreateur adelt – um daraufhin den Verlust der eigenen Deutungshoheit und die inadäquate Attitüde der Plebs zu beklagen.

Als Fehl-Interpretin tritt in *Le Grand Jamais* aber auch Madeleine Lalande in Erscheinung, junge Witwe des Denkers und Geliebte des Künstlers. Enttäuscht stellt sie am Ende des Romans fest, dass ihre Idee für das Denkmal «à la gloire de mon mari»[329] ignoriert wurde – und verschwindet in einer doppelsinnigen «perspective»: «Elle s'éloignait du monument et, vue de la place, se faisait de plus en plus petite: la perspective s'était emparée d'elle.»[330] In *Écoutez-voir* taucht diese Nebenfigur wieder auf – als elegante *rôdeuse* («– Je suis clocharde. / – Où? Chez Dior?»[331]), doch vor allem als höchst selbstreflexive Protagonistin, die unablässig ihren eigenen fiktionalen Status thematisiert, sich fragt, ob sie ihrer neuen Würde wohl gewachsen sei («J'ai déjà existé sur les pages d'un roman. Pas pour moi; pour lui. Lui, roman, lui, son personnage principal. [...] Moi, Madeleine Lalande. Est-ce que toute seule je fais encore le poids?»[332]), während sie ihre Rolle als bewährte Muse mit selbstironischer Routine weiterspielt. «Elle est l'étincelle qui, si vous êtes un bidon d'essence, vous fait flamber. [...] L'extraordinaire femme!», begeistert sich Austin.[333] «Je pense à Austin, j'ai idée qu'il ne fera pas

---

**325** Elsa Triolet: *Le Grand Jamais*. Paris: Gallimard 1977 [1965], S. 370f.
**326** Ebda., S. 371.
**327** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 344; vgl. auch dies.: *Le Grand Jamais*, S. 372.
**328** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 344.
**329** Ebda., S. 64.
**330** Elsa Triolet: *Le Grand Jamais*, S. 374.
**331** Elsa Triolet: *Écoutez-voir*, S. 250.
**332** Ebda., S. 11f. «Moi, roman; moi, son personnage principal» (ebda., S. 73), wundert sich Madeleine quer durch den Roman – und erschrickt, als ihr «créateur» (in der maskulinen Form adressiert) sie plötzlich im Stich zu lassen scheint: «Mon créateur me laisse seule? Je n'aurais donc plus besoin d'autres personnages pour mes trois dimensions? Pourquoi me faire ça?» (ebda., S. 223).
**333** Ebda., S. 157.

long feu sur ces pages [...]»,[334] kommentiert trocken Madeleine. Sie problematisiert nicht nur die Konstruktion ‹ihres› Romans, sondern auch die ‹große› (männliche) Geschichte; so manifestiert sie anlässlich einer florentinischen Besichtigungstour «quelque irritation»: «il semblait bien que l'Histoire, digérée par le guide, ne l'intéressait pas», wie ihr Begleiter beobachtet.[335]

Triolet zufolge ist dieser zweite Roman auf Anregung, ja ‹Bestellung› ihrer Leserschaft enstanden, hatte diese doch Madeleine als die eigentliche Hauptfigur von *Le Grand Jamais* wahrgenommen und eine entsprechende Alternativversion bzw. Fortsetzung eingefordert. Jenes Monument, in dem Madeleine sich während der editorialen und diegetischen Ellipse zwischen den beiden Texten versteckt («Et moi, pendant toutes ces années, avant ma rencontre avec le monument et après, j'ai existé»[336]), fungiert als *mise en abyme* der Entstehungsgeschichte wie der Romanhandlung insgesamt. Erst in *Écoutez-voir* wird der Muse im Rahmen einer regelrechten «révélation»[337] klar, dass das Denkmal ihres illustren Gatten sie selbst enthält: Dank Photovoltaik setzt sich das Konstrukt in Bewegung, öffnen sich «les volets d'une sorte de tabernacle et l'on voit alors, à l'intérieur, une grande tête de femme – à ce qu'on dit le portrait de la veuve de Régis Lalande – qui regarde chacun droit dans les yeux».[338]

Dieses Bild der unsichtbaren Frau im Herzen des doppelt männlichen Monuments, die – in einem weiblich autorisierten avantgardistischen Collageroman – nur bei entsprechender Beleuchtung und Perspektive zum Vorschein kommt, lädt zu einer poetologischen Interpretation ein. Symptomatisch die Umstände, unter denen Madeleine aus einem Zeitungsbericht vom Geheimnis des abgründigen Kunstwerks erfährt: Bei einem vandalistischen Akt wurde ebenjene «tête de femme» attackiert und mit Fäkalien beschmutzt.[339]

Und dennoch blickt die bald ver-, bald enthüllte Frauenfigur stolz in die Menge, um den Hals, «comme un collier noir et brillant, ces mots: À TOUT À L'HEURE»[340] – polysemische Inschrift, die die Ambivalenzen der Avantgarde zwi-

**334** Ebda., S. 224.
**335** Ebda., S. 38.
**336** Ebda., S. 15.
**337** Ebda., S. 314.
**338** Ebda., S. 66.
**339** Ebda., S. 314ff. «C'est ma tête qui en avait, paraît-il, plein les yeux, les joues, la bouche... [...] En somme, si on n'a pas enfoncé des épingles dans mes yeux, c'est que la matière en est trop dure. [...] Régis s'en sort toujours mieux que moi: [...] et c'est moi qu'on a barbouillée de merde à sa place. À moins que ce soit moi qu'on ait visée, directement?» (ebda., S. 317f.).
**340** Elsa Triolet: *Le Grand Jamais*, S. 370.

schen Kunst und Politik, Vergangenheit, «Gegenwartsorientierung»[341] und Zukunft, zwischen den Geschlechtern schließlich auch brillant resümiert.

## Literaturverzeichnis


Asholt, Wolfgang/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›. Vorwort. In: dies. (Hg.): *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, S. 1–17.

Balachova, Tamara: Le double destin d'Elsa Triolet en Russie (*Documents des Archives moscovites*). In: Marianne Gaudric-Delranc (Hg.): *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*. Paris: L'Harmattan 2000, S. 93–101.

Béguin, Édouard: Aragon stalinien ou comment lire l'illisible. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 (2007), S. 23–35.

Biasiolo, Monica: Écrire dans (et avec) la langue de l'autre. Elsa Triolet et Vladimir Maïakovski entre biographie et textes. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 59–80.

Borghino, Elisa: L'identité féminine dans *Les amants d'Avignon* d'Elsa Triolet. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 295–303.

Bouchardeau, Huguette: *Elsa Triolet. Écrivain*. Paris: Flammarion 2000.

Bourdieu, Pierre: *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil 1997.

Brodsky, Joseph: Der Zustand, den wir Exil nennen, oder Leinen los [1987]. In: *Der sterbliche Dichter. Über Literatur, Liebschaften und Langeweile*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000 [*On Grief and Reason*, 1995], S. 31–46.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Cainer, Rudla: *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora*. Praha: ARSCI 2008.

Cassin, Barbara (Hg.): *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil 2004.

Chadourne, Marc: *Vasco*. Paris: Plon 1927.

Cvetaeva, Marina: Toska po rodine! Davno… [1934]. In: *Stichotvorenija. Poėmy. Moj Puškin*. Moskva: Olma 2000, S. 280–281.

Delranc-Gaudric, Marianne: *D'Эльза Триоле à Elsa Triolet. Les quatre premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*. Diss., Paris: INALCO 1991.

Delranc-Gaudric, Marianne: L'accueil critique des premiers romans d'Elsa Triolet en Union soviétique. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 6 (1998), S. 13–36.

Delranc-Gaudric, Marianne: Elsa Triolet et la vision politique d'Aragon. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 (2007), S. 49–58.

Delranc-Gaudric, Marianne: Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon… Une constellation créatrice (*Les Lettres françaises*, 1968). In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 13 (2011), S. 83–91.

Duranti, Andrea: Elsa Triolet. Une vie étrangère. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 319–334.


**341** Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: ‹Projekt Avantgarde›, S. 10.

Efthymiou, Loukia: Genre, discours et engagement chez Elsa Triolet. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 223–235.

Eychart, Marie-Thérèse: Préface. Elsa Triolet dans la bataille idéologique et littéraire de l'après-guerre. In: Elsa Triolet: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/ Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 5–21.

Febel, Gisela: «Poesie-Erreger» oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau in den Manifesten der Avantgarde. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, S. 81–108.

Flusser, Vilém: Exil und Kreativität [1984/1985]. In: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2007 [1994], S. 103–109.

Forest, Philippe: Aragon/*Tel Quel*. Un chassé-croisé. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 11 (2007), S. 105–114.

Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München: Hanser 1996 [1988].

Hörner, Unda: *Das Romanwerk Elsa Triolets. Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*. Essen: Die Blaue Eule 1993.

Hörner, Unda: *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

(Koll.): Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet. *Extraits*. In: Elsa Triolet: *Le Monument*. Paris: Gallimard 1976 [1957], S. 217–241.

Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard 1991 [1988].

Lushenkova Foscolo, Anna: Les écrivains de langue russe en exil. Plurilinguisme et autotraduction. In: Martina Stemberger/Lioudmila Chvedova (Hg.): *Littératures croisées. La langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe (XX^e–XXI^e siècles)*. Nancy: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine 2017, S. 179–192.

Marcou, Lilly: *Elsa Triolet. Les Yeux et la Mémoire*. Paris: PLON 1994.

Melville, Herman: *Moby-Dick, or The Whale*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth 1993 [1851].

Měšťan, Antonín: Elsa Triolet in der russischen Literatur. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 14 (1984), S. 153–165.

Mládková, Jitka: Stalin-Monstermonument. Vor 50 Jahren auf Befehl aus Moskau gesprengt. 21. April 2012. http://www.radio.cz/de/rubrik/geschichte/stalin-monstermonument-vor-60-jahren-auf-befehl-aus-moskau-gesprengt [10.02.2018].

Morel, Jean-Pierre: *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France. 1920–1932*. Paris: Gallimard 1985.

Nadolny, Susanne: Elsa Triolet (1896-1970). Glückssuche an der Schreibmaschine. In: dies. (Hg.): *Gelebte Sehnsucht. Grenzgängerinnen der Moderne*. Berlin: Ebersbach 2005, S. 149–175.

Nivat, Georges: *Russie-Europe. La Fin du schisme. Études littéraires et politiques*. Lausanne: L'Âge d'Homme 1993.

Oldenbourg, Zoé: *Visages d'un autoportrait*. Paris: Gallimard 1977.

Poulton, Leslee: *The Influence of French Language and Culture in the Lives of Eight Women Writers of Russian Heritage*. Lewiston u. a.: The Edwin Mellen Press 2002.

Raeff, Marc: *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration. 1919-1939*. New York/ Oxford: Oxford University Press 1990.

Robel, Léon: Un destin traduit. *La Mise en mots* d'Elsa Triolet. In: Marianne Gaudric-Delranc (Hg.): *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*. Paris: L'Harmattan 2000, S. 19–32.

Robin, Régine: *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot 1986.

Said, Edward W.: Reflections on Exile. In: *Reflections on Exile and Other Essays*. London: Granta 2012 [2000], S. 173–186.
Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Herausgegeben von… Donna Landry/Gerald MacLean. New York/London: Routledge 1996.
Stemberger, Martina: Les mots des autres – en d'autres mots. (In-)traductibilité, identité et altérité dans le dialogue franco-russe de l'entre-deux-guerres. In: M. Stemberger/Lioudmila Chvedova (Hg.): *Littératures croisées. La langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe (XX^e^–XXI^e^ siècles)*. Nancy: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine 2017, S. 193–225.
Stephan, Inge: Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer. In: I. Stephan/Sigrid Weigel (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin/Hamburg: Argument 1987, S. 112–132.
Suleiman, Susan Rubin: *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1990.
Tippner, Anja: «Aller et retour, ou aller seulement, sans retour». Exil als Lebensform und Metapher bei Elsa Triolet und Viktor Šklovskij. In: Lyubov Bugaeva/Eva Hausbacher (Hg.): *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2006, S. 105–127.
Triolet, Elsa: Maïakovski et nous. Pour le dix-septième anniversaire de la mort de Vladimir Maïakovski [1947]. In: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 25–80.
Triolet, Elsa: L'Écrivain public [1947]. In: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 81–87.
Triolet, Elsa: Prenez exemple sur nos ennemis [1948]. In: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 89–117.
Triolet, Elsa: Ce que disent de la crise du livre les gens connus et les gens inconnus [Annexes]. In: *L'Écrivain et le livre ou La Suite dans les idées*. Bruxelles: Aden/Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 2012 [1948], S. 123–138.
Triolet, Elsa: *Histoire d'Anton Tchekhov. Sa vie, son œuvre*. Paris: Éd. français réunis 1954.
Triolet, Elsa: *Le Rendez-vous des étrangers*. Paris: Gallimard 1956.
Triolet, Elsa: *Le Monument*. Paris: Gallimard 1976 [1957].
Triolet, Elsa: Ouverture. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 1: À Tahiti. Bonsoir, Thérèse. Les Manigances. Paris: Laffont 1964, S. 11–47.
Triolet, Elsa: Bonsoir, Thérèse. In: *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Bd. 1: À Tahiti. Bonsoir, Thérèse. Les Manigances. Paris: Laffont 1964, S. 145–292.
Triolet, Elsa: *Le Grand Jamais*. Paris: Gallimard 1977 [1965].
Triolet, Elsa: Préface à *La Lutte avec l'ange* [1965]. In: *Le Monument*. Paris: Gallimard 1976 [1957], S. 7–22.
Triolet, Elsa: *Écoutez-voir*. Paris: Gallimard 1968.
Triolet, Elsa: *La Mise en mots*. Genève: Albert Skira 1969 (Les Sentiers de la création).
Triolet, Elsa: *Le rossignol se tait à l'aube*. Paris: Gallimard 1970.
Trouvé, Alain: *La Lumière noire d'Elsa Triolet*. Lyon: ENS Éditions 2006.
Trouvé, Alain: Roman et différence sexuelle chez Elsa Triolet et Aragon. In: Thomas Stauder (Hg.): *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*. Tübingen: Narr 2010, S. 99–119.
Tsvétaeva, Marina: *Poèmes*. Traduits par Elsa Triolet. Paris: Gallimard 1968.
Vassevière, Maryse: Aragon, Breton et la peinture soviétique. In: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* 13 (2011), S. 95–119.

Weigel, Sigrid: Hans Bellmer Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären. In: Inge Stephan/S. Weigel (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin/Hamburg: Argument 1987, S. 187–230.

Weigel, Sigrid: ‹Frauen› und ‹Juden› in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen des ‹internen Anderen›. Ein Forschungsprogramm. In: Inge Stephan/Sabine Schilling/S. Weigel (Hg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, S. 333–351.

Axel Rüth

# Irène Némirovskys Anti-Avantgardismus

## I Einleitung

Irène Némirovsky wurde 1903 in Kiew geboren und kam 1919 mit ihren Eltern nach einer längeren Flucht über Skandinavien nach Paris. Sie wurde so zu einer Immigrantin in einem Land, das sie bereits kannte und dessen Sprache sie beherrschte, hatte sich die Familie vor dem Krieg und der Revolution doch immer wieder für längere Zeit in Biarritz, Nizza und verschiedenen mondänen Kurorten aufgehalten. Dieser Umstand wirkt sich durchaus verzerrend auf die Rezeption von Némirovskys Romanen und Erzählungen aus, gilt sie vielen doch als eine *Upper-class*-Autorin, die nicht für ihren Lebensunterhalt schreiben musste. Spätestens nach dem Tod ihres Vaters im Jahre 1932 ist indes das Gegenteil der Fall. Sie ist auf das Geld, das sie mit ihrem Schreiben verdient, angewiesen, und im Jahre 1938 ist schließlich der finanzielle Tiefpunkt erreicht. Dieses und andere für die folgende Argumentation relevante Details aus Némirovskys Biographie lassen sich an den einschlägigen Orten nachlesen.[1] Es sei an dieser Stelle nur knapp und zugespitzt auf einige Ereignisse und Umstände hingewiesen, die helfen zu verstehen, warum sich Némirovsky gerade nicht an den mehr oder weniger zeitgleich existierenden Avantgarden orientierte, sondern ganz im Gegenteil an der Tradition des realistischen Erzählens. Ihr Stil ist in der Tat das Gegenteil dessen, was man ‹Avantgarde› zu nennen übereingekommen ist. Von einigen wenigen allegorisierenden Geschichten (vor allem *Un enfant prodige*) abgesehen, ist sie einem psychologischen Realismus verpflichtet, in dem die traditionellen Verfahren der

---

**1** Siehe Olivier Philipponnat/Patrick Lienhardt: *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris: Grasset/Denoël 2007, besonders Teil 2 (‹Dans la forêt littéraire›); Angela Kershaw: *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*. New York/London: Routledge 2010, besonders Kapitel 1 (‹The Making of a Literary Reputation›). Es mangelt nicht an Hinweisen darauf, dass sich Némirovsky sowohl an Autoren des 19. Jahrhunderts – vor allem an Tolstoi, aber auch an Flaubert und Maupassant – orientierte, als auch an zeitgenössischen Erfolgsautoren wie François Mauriac, Jules Romains, André Maurois und Roger Martin du Gard (ebda., S. 47 und 137 ff.): «In her novels of the second half of the 1930s, through her thematic and formal choices, Némirovsky adopted a position which was already well established in the French literary field» (ebda., S. 137). Angela Kershaws Buch (wie auch ihre Aufsätze) zählt nach wie vor zu den wichtigsten Publikationen über Irène Némirovsky. Was – vielleicht verständlicherweise – indes ein wenig kurz kommt in ihrer Studie über die Position der Autorin im literarischen Feld, sind Textanalysen.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-006

Darstellung von Innenwelten zum Einsatz kommen.[2] Dass dem so ist, liegt zum einen schlicht daran, dass ihre eigenen Lektüren sie wohl nicht einmal einen Gedanken daran haben verschwenden lassen, ‹avantgardistisch› zu schreiben: Allein das Projekt der Novellensammlung *Films parlés* zeugt in Grenzen von einem gewissen Willen zur Innovation, der aber wohl nicht zuletzt von der Absicht bestimmt war, gut verfilmbare Geschichten zu schreiben. Némirovsky Biographen suggerieren jedenfalls einen Zusammenhang zwischen den erfolglosen Versuchen, Drehbücher zu verkaufen und der Abkehr von einem literarischen ‹filmischen Schreiben›. Stattdessen spricht sie in ihren Arbeitsnotizen von der Notwendigkeit, sich wieder an Mérimée zu orientieren.[3]

Némirovskys Schreiben ist auf sehr grundsätzliche Weise von dem Wunsch nach Erfolg getragen, was sich nicht allein durch wirtschaftliche Gründe erklärt, sondern vor allem durch das Ziel, sich als *französische* Autorin zu etablieren. Alles, was Némirovsky bis Mitte der Dreißigerjahre schreibt, speist sich auf die ein oder andere Weise aus ihrem eigenen Leben. Nicht, dass die Texte wie Schlüsselromane zu lesen wären, doch werden Mütter auffällig häufig als verkommen dargestellt, und die Akteure sind meistens Russen, bisweilen Juden, und bewegen sich in gehobenen bis sehr gehobenen Verhältnissen. Man merkt deutlich, dass Némirovsky selbst einem Milieu entstammt, das vor allem nicht mit den armen Juden aus dem Kiewer Ghetto in Verbindung gebracht werden will. Zwar schreibt sie auch nach 1933 noch über jüdische Migranten zwischen Kiew und Paris (vor allem 1940 in *Les chiens et les loups*), aber insgesamt ist im Laufe der Dreißigerjahre eine deutliche thematische Verschiebung zur französischen Familie, kleinbürgerlich wie großbürgerlich, zu beobachten. Für Kershaw steht die Themenwahl Némirovskys ganz im Zeichen davon, sich als französische Autorin für ein französisches Publikum zu erschaffen. Kershaw geht allerdings sehr weit, wenn sie die zentrale Bedeutung der Texte Némirovskys darin sieht, Ausdruck ihres Assimilationswunschs zu sein:

> [...] the ultimate goal of Némirovsky's writing project was cultural assimilation: she attempted to subordinate the ‹foreign› aspects of her literary identity to an overriding ‹Frenchness› by adopting formal conventions which the contemporary literary field deemed to be specifically French.
>
> [...] her œuvre was, and increasingly so, an exercise in cultural assimilation.[4]

---

**2** Némirovskys Nähe zu konservativ-nationalistischen, sogar antisemitischen Zeitschriften erklärt sich vermutlich schon allein durch diese ästhetische Entscheidung.

**3** Olivier Philipponnat/Patrick Lienhardt : *La Vie d'Irène Némirovsky*, S. 329 f.

**4** Angela Kershaw: *Before Auschwitz*, S. 135 und S. 140.

Etwas vorsichtiger ausgedrückt lässt sich sagen, dass Némirovskys seit jeher gegebener Hang zur realistischen Tradition ihrem Wunsch, als eine französische Autorin wahrgenommen zu werden, sehr entgegenkommt. Die historischen Umstände werden ihr freilich eine ganz andere Rolle zuweisen: Trotz einiger Erfolge blieb sie letztlich zeit ihres Lebens eine kulturelle Außenseiterin, die weder die russische noch die französische Staatsangehörigkeit besaß, und die als säkulare Jüdin dennoch die Konversion der ganzen Familie zum Katholizismus im Februar 1939 wohl eher als Versuch sah, sich vor dem zunehmenden Antisemitismus zu schützen. So schwer es dem heutigen Leser fällt, Irène Némirovskys Bücher nicht im Kontext der Shoa zu lesen, so sehr verstellt diese Sichtweise den Blick auf ihre in den Zwanziger- und Dreißigerjahren entstandenen Texte, wie Angela Kershaw zurecht anmerkt.[5] Dieser Hinweis sollte freilich nicht dergestalt missverstanden werden, dass man das Biographische und die historische Situation zum Verständnis des Werks grundsätzlich ausblenden müsse – im Gegenteil: Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, besteht ein epistemischer Zusammenhang zwischen Némirovskys Erzählstil und ihrer Geschichtserfahrung als staatenlose Jüdin und Migrantin. Dies werde ich anhand einer Analyse der Erzählperspektive in *Suite française*, genauer: im zweiten Teils des Romans, *Dolce*, demonstrieren. Zuvor gilt es jedoch, das eingangs skizzierte Bild von der anti-avantgardistischen, mitunter sogar der französischen Klassik verpflichteten Schreibweise der Autorin anhand von einschlägigen Merkmalen ihres Gesamtwerks zu konturieren.

Im Gegensatz zum ersten Teil des Romans, *Tempête en juin*, geht es in *Dolce* darum, welche Haltung die Franzosen den deutschen Besetzern gegenüber einnehmen. Der Umstand, dass Frankreich Némirovsky niemals hat Französin werden lassen, und dass sie sich andererseits weder als Russin noch als Jüdin definierte,[6] findet – erstaunlicherweise, wie man sagen muss – sein erzählerisches Äquivalent in einer Erzählhaltung, die einen Teil des französischen Personals des Romans zwar implizit bloßstellt, ohne es jedoch explizit auktorial zu richten. Selbstredend teilt Némirovsky mit einigen Figuren mehr als mit anderen, doch selbst das mentale Koordinatensystem einer Madame Angellier wird nicht ohne ein gewisses Einfühlungsvermögen geschildert.[7] Doch bevor wir auf die Fokalisierung in *Dolce* zu sprechen kommen, sollen einige Aspekte von Irène Némirovskys erzählerischem Traditionalismus näher erläutert werden, die auf *Suite française* vorausweisen.

---

**5** Angela Kershaw: *Before Auschwitz*.

**6** Siehe dazu Martina Stemberger: *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

**7** Besonders deutlich in Kapitel 15 (Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Paris: Le livre de poche 2011, hier: Bd. 2, S. 1783 ff.).

# II Sozialtableaus

Némirovskys Werk ist immer für das breite Publikum beworben worden. Bernard Grasset, der erste Verleger ihrer Bücher, brachte *David Golder* hinsichtlich des literarischen Stils und Rangs mit Balzac in Verbindung:

> Voici une œuvre qui, selon moi, doit aller très loin. Ce n'est pas seulement une création romanesque de grande valeur, c'est une vue pénétrante sur notre époque et les caractères particuliers qu'y revêt la lutte pour la vie.
> Toute une philosophie de l'amour, de l'ambition, de l'argent se dégage de ce roman qui, par sa puissance et par son sujet même, rappelle *le père Goriot*, et qui n'en est pas moins de la plus extrême nouveauté.[8]

In der Tat ist die Verbindung, die Grasset zwischen den beiden Opfervätern Golder und Goriot herstellt, alles andere als abwegig – zu auffällig sind die Übereinstimmungen: Beide werden von den weiblichen Familienmitgliedern skrupellos ausgenutzt, der eine von Frau und Tochter, der andere von seinen beiden Töchtern, und beide sterben einen einsamen Tod, der in einem direkten kausalen Verhältnis zu ihrer Opferrolle steht, welche beide Figuren in geradezu irrationaler Weise aus freien Stücken annehmen. Doch auch in anderer Hinsicht sollte Grasset mit seiner Diagnose Recht behalten: Némirovsky entscheidet sich wie Balzac immer wieder für die Darstellungstechnik des Tableaus, man denke etwa an die Eröffnung des zu Némirovskys Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Romans *Les feux de l'automne* aus dem Jahre 1941:

> Il y avait un bouquet de violettes fraîches sur la table – un pichet jaune à bec de canard qui s'ouvrait avec un bref claquement pour laisser couler l'eau – une salière de verre rose décorée de l'inscription : « Souvenir de l'Exposition universelle. 1900. » (En douze années, les lettres qui la composaient avaient pâli et s'étaient effacées à demi.) Il y avait un énorme pain d'or, du vin et le plat de résistance – une blanquette de veau admirable, chaque tendre morceau blotti pudiquement sous la sauce crémeuse, les jeunes champignons parfumés et les pommes de terre blondes. Pas de hors-d'œuvre, rien pour amuser la gueule : la nourriture est une chose sérieuse. [...]
>
> Les Brun étaient de petits rentiers parisiens. Sa femme étant morte, c'était Adolphe Brun qui présidait la table et servait à chacun sa part. Il était bel homme encore ; il avait un grand front chauve, un petit nez retroussé, de bonnes joues, de longues moustaches rousses qu'il tordait et étirait entre ses doigts jusqu'à ce que la pointe effilée lui entrât presque dans l'œil. [...]

---

8 *Les Nouvelles Littéraires*, 7. Dezember 1929. Zitiert nach Olivier Philipponnat/Patrick Lienhardt: *La Vie d'Irène Némirovsky*, S. 217. Zur Bedeutung Grassets für Némirovskys Werk siehe Angela Kershaw: *Before Auschwitz*, S. 14.

> Les Brun et leurs invités se tenaient dans une salle à manger toute petite et pleine de soleil. Les meubles – un buffet Henri II, des chaises cannées à colonnettes, une chaise longue tapissée d'étoffe foncée, fleurie de bosquets roses sur fond noir, un piano droit – se serraient comme ils pouvaient dans un espace restreint. Les murs étaient ornés de dessins achetés aux grands magasins du Louvre et qui représentaient des jeunes filles jouant avec des petits chats, des pâtres napolitains (avec une vue du Vésuve à l'arrière-plan) et une copie de *L'Abandonnée*, œuvre émouvante où l'on voit une personne ostensiblement enceinte pleurant sur un banc de marbre, en automne, tandis qu'un hussard de la Grande Armée s'éloigne parmi les feuilles mortes.[9]

In diesem ersten Kapitel lernt der Leser fast das gesamte Personal des Romans kennen. Man fühlt sich bei der Lektüre dieses Tableaus unweigerlich an Milieubeschreibungen wie diejenige zu Beginn des *Père Goriot* erinnert, wenn auch ohne Balzacs romantisch-mystische Korrespondenzen zwischen Figuren und Orten. Detail und Milieu stehen hier stattdessen in einem eher soziologischen Verhältnis. Die Familie Brun erschöpft sich mehr oder weniger darin, eine typische kleinbürgerliche Pariser Familie zu sein. In jeder Einzelheit, von der Sitzordnung über die Einrichtung, die Essengewohnheiten und sonntäglichen Spaziergang, kommt dies zum Ausdruck. Es fällt zudem auf, dass durch kleine Details wie den Salzstreuer von der Weltausstellung 1900 und das Gemälde der *Abandonnée* historische Tiefe erzeugt wird. In dem Salzstreuer konzentriert sich eine schöne Welt voller Zukunftsoptimismus, während der gleich zweimal erwähnte napoleonische Husar auf dem Bild zum einen in romantischer Verklärung des Kriegs an vergangenen Ruhm der *Grande Armée* erinnert, zum anderen aber auch das Leid der Daheimgebliebenen im Roman, insbesondere dasjenige der noch jungen Thérèse, vorwegnimmt. Im Gegensatz zum Leser wissen diejenigen, die an diesem harmonischen Sonntag am Tisch sitzen, freilich nicht, wie bald schon ihre Welt «in Fransen» gehen wird, wie es im Schlager vom armen Gigolo (der ja auch ein Husar war) heißt.

Der Glaube an eine gestaltbare Zukunft wird in diesem ersten Kapitel durch den Einsatz der erlebten Rede an den jungen Familienmitgliedern verdeutlicht. Der erst fünfzehnjährige Bernard, der noch ein Jahr lang kurze Hosen tragen muss, sieht sich im Geiste schon in vielen Rollen.[10] Der Medizinstudent Martial träumt von einem Leben als Arzt und Ehemann der sechzehnjährigen Tochter der Bruns, Thérèse. Diese wiederum glaubt zu wissen, dass ein ruhiges Leben mit Martial, den sie allenfalls mütterlich liebt, ihr Schicksal sein wird, während ihr

---

**9** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1184 ff.

**10** «Une rêverie confuse où il se voyait grand ingénieur, mathématicien, inventeur, ou peut-être explorateur et soldat, sur sa route un cortège de femmes brillantes, autour de lui des amis fervents et des disciples, l'agita» (Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1188).

eigentlich ein draufgängerischer Husar wie auf dem erwähnten Bild an der Wand gefallen würde.[11] Für den Leser, der um den weiteren Verlauf der Ereignisse weiß, wirkt die Welt des Romans auf eine grundsätzliche Weise tragisch, verfügen die Figuren doch in keiner Weise über die Handlungsfreiheit, die sie zu besitzen meinen. Sie sind ‹Gefangene› der Geschichte.

## III ‹Zeitlose› Tragik

Tragik darf auch in einem weiteren Sinne als ein traditioneller Aspekt vieler Texte Némirovskys gelten, etwa bezüglich der Art und Weise, in der die Autorin die Handlungen ihrer Romane komponiert. Sie sind zum einen häufig tragisch angelegt und betonen zum anderen existentielle Aspekte des menschlichen Daseins. Als besonders repräsentatives Beispiel sei hier die Figur des Bernard aus *Les Feux de l'automne* erwähnt. Némirovsky hat diesen Handlungsstrang mit einer mustergültigen Hamartia und Anagnorisis komponiert. Im Alter von siebzehn Jahren empfindet Bernard Jacquelain nichts als Verachtung für die älteren Generationen, die sich vor dem bevorstehenden Krieg fürchten. In erlebter Rede und innerem Monolog schildert Némirovsky seine romantisierenden Ideen vom Krieg als einem erhabenen Abenteuer. Wie bei Thérèse speist sich diese weltfremde Vorstellung aus einem völlig phantastischen Blick auf die großen Schlachten Napoléons, auf Austerlitz, aber bemerkenswerter Weise auch auf Waterloo.[12] Vier Jahre und drei Kapitel später heißt es von Bernard: «Il avait vieilli sans avoir eu le temps de mûrir ; il était semblable à un fruit hâtif dans lequel, mettez-y les dents, vous ne trouverez qu'une chaire dure et âcre». Dass die Bewohner der Hauptstadt während dieser vier Jahre weiter das Leben genossen haben, dass die Rückkehrer kein Ruhm erwartet und dass sie sogar stören, lässt den einstmals nationalistisch-idealistischen *poilu* zum genusssüchtigen Zyniker werden, der sich später an windigen Geschäften mit amerikanischen Herstellern minderwertiger Flugzeug-

**11** «Mais épouser ce bon Martial ? Elle l'observa curieusement sous ses cils baissés. Elle le connaissait depuis son enfance : elle l'aimait bien ; elle vivrait avec lui comme son père et sa mère avaient dû vivre jusqu'au jour où la jeune femme était morte : ‹pauvre garçon, pensa-t-elle tout-à-coup, il est orphelin.› Son cœur avait déjà une tendresse, une sollicitude presque maternelle. ‹Mais il n'est pas beau, pensa-t-elle encore : il ressemble au lama du Jardin des Plantes. Il a un air tendre et offensé.› […] ‹Qu'est-ce que j'aimerais avoir comme mari ?› se demanda-t-elle. Ses songeries devinrent douces et imprécises, peuplées de beaux jeunes gens qui ressemblaient au hussard de la Grande Armée sur la gravure en face d'elle. Un beau hussard d'or, un soldat couvert de poudre et de sang, traînant son sabre parmi les feuilles mortes …» (Ebda., S. 118).

**12** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1201.

ersatzteile beteiligt. Damit wird er den Tod seines Sohnes Yves, der im nächsten Weltkrieg Pilot wird, verursachen. Bernards weiteres Leben wird ganz im Zeichen des Bewusstseins dieser Schuld stehen. Als er das Telegramm mit der Todesnachricht erhält, hat er seine Anagnorisis.

> Pourquoi, un accident ? Pourquoi l'avion ? Oh, il n'aurait jamais dû permettre… Il savait mieux que tout autre pourquoi certains appareils étaient perdus dans des accidents qui paraissaient inexplicables, pourquoi il n'y avait pas assez de tanks, pas assez de chars, pourquoi les armes étaient insuffisantes, pour quelle raison le désordre régnait, pourquoi, pourquoi… Il savait. Il jeta autour de lui des regards affolés. Il lui semblait que tous devinaient, tous pensaient : « Il a assassiné son fils. »[13]

Seine Erkenntnis ist indes nicht frei von Selbstmitleid:

> Lorsque je signais aveuglément le contrat préparé par Détang, lorsque je songeais cyniquement : « Je ne veux pas connaître le fond de l'affaire. Je ne suis qu'un honnête courtier… », chaque fois que j'empochais l'argent, je sabotais de mes propres mains, aurait-on dit, l'avion où mon fils a trouvé la mort. Et si cet accident-là n'est dû qu'au hasard ? Si ma conscience inquiète me reproche un crime que je n'ai pas commis, alors c'est que d'autres avions sont tombés à cause de moi, d'autres enfants sont morts à cause de moi, Bernard Jacquelin, qui n'étais pas plus méchant ni plus malhonnête qu'un autre, mais qui aimais le plaisir et l'argent. Comme tous, mon Dieu, comme tous ![14]

Bernards Erkenntnis bezieht sich zunächst nur auf die Problematik der minderwertigen Flugzeugteile, sodann aber auch auf den rücksichtlosen Zynismus seiner Generation. Offensichtlich legt Némirovsky ihrer Figur hier ihren eigenen Standpunkt über die moralische Verfassung der französischen Gesellschaft nach 1918 in den Mund. Dass Bernards Zynismus auch an anderen Stellen objektiv als das Produkt einer kollektiven Desillusionierung präsentiert wird, mindert seine individuelle Schuld beträchtlich und stellt somit eine wesentliche Voraussetzung dafür dar, dass er überhaupt zu einer tragischen Figur werden kann. Némirovsky verweigert ihm allerdings die vollständige Einsicht, denn was Bernard nicht zu Bewusstsein kommt, was er aber durchaus wissen könnte oder gar müsste, ist, dass schon Yves' einsame Entscheidung, Pilot zu werden, eine unmittelbare Reaktion auf den Vater und seine Geschäftspartner ist:

> Quelle génération ! Pourquoi ont-ils peur ? Car ils ont peur de tout. Ils passent leur vie à trembler pour leur peau, et pour leur argent. Pourquoi eux qui à vingt ans ont donné leur vie pour rien, vendent-ils à présent leur âme pour des francs-papier ? […] Moi, je ne ferai comme

---

**13** Ebda., S. 1342.
**14** Ebda., S. 1345.

> lui, se dit Yves. Qui veut sauver sa vie la perdra. Cette vie, je l'offre. Je la jette tout entière. Je saurai me sacrifier, moi, s'il le faut. [...] « Je serais aviateur, pensa-t-il. »[15]

Die tragischen Aspekte der Handlungskomposition in Némirovskys Texten gehen einher mit einer Tendenz zu allgemein-menschlichen, ‹zeitlosen› Themen. Die Geschichten kennzeichnet eine Ambivalenz, die ihnen bisweilen melodramatische Züge verleiht: Einerseits wählt Némirovsky in den späten Romanen ausschließlich historische Stoffe, und ihre Figuren sind in extremer Weise durch ihr Milieu und ihre Erfahrung von Geschichte geprägt. Andererseits läuft am Ende in der Regel alles auf eine ‹allgemein-menschliche›, vom historischen Zeitpunkt entkoppelbare Aussage hinaus. Diese Tendenz findet sich schon in ihrem ersten erschienenen Roman *David Golder* (1926). Golder, der reiche jüdische Geschäftsmann, der als junger Mann ein ukrainisches Ghetto verließ, um später in Paris ein Vermögen zu machen, findet sich am Ende des Romans sterbenskrank unter Deck eines armseligen Dampfers auf dem Schwarzen Meer wieder. Nur ein junger jüdischer Habenichts, wie er selber einst einer war, ist bei ihm, als er stirbt. In der Beschreibung dieses Todes wird ihm wie dem Leser deutlich, dass sein ganzes Leben als Geschäftsmann und Börsenspekulant eigentlich nur die Illusion einer Anpassung an die westeuropäische Moderne war, im Grunde hat er nie aufgehört, ein «petit juif»[16] aus der Ukraine zu sein, der im Augenblick des Todes sogar wieder in die Sprache seiner Kindheit zurückfällt.

> Mais Golder vivait encore. Le corps est lent à mourir. Il vivait. Il ouvrit les yeux. Il parla. Cependant, dans sa poitrine, l'air bouillonnait toujours avec son bruit sinistre, indifférent, comme un torrent s'écoule. Le garçon l'écoutait penché sur lui. Golder dit quelques mots en russe, puis, tout à coup, il commença à parler Yiddisch, la langue oubliée de son enfance qui remontait brusquement à ses lèvres.
> [...]
> Et, à la fin, il ne demeura plus rien qu'un bout de rue sombre, avec une boutique éclairée, une rue de son enfance, une chandelle collée derrière une vitre gelée, le soir, la neige qui tombait et lui-même... Il sentit sur sa bouche les flocons de neige épaisse qui fondaient avec une saveur de gel et d'eau, comme autrefois. Il entendit appeler : « David, David... » une voix étouffée par la neige, le ciel bas et l'ombre, une voix affaiblie, qui se perdait et se cassait tout d'un coup, comme happée par un tournant de route. Ce fut le dernier son terrestre qui pénétra jusqu'à lui.[17]

---

**15** Ebda, S. 1330.
**16** Der Begriff fällt häufiger im Roman und ist als Aussage über den sozialen Status zu verstehen. Siehe dazu ausführlich Martina Stemberger: *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*, S. 47 ff.
**17** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 547 ff.

Die Problematik des angeblichen Antisemitismus Némirovskys muss hier außen vor bleiben. Werfen wir stattdessen einen Blick auf das *emplotment*. Auch dieser erste veröffentlichte Roman folgt einem tragischen, fast schon aristotelischen Handlungsschema: David Golder erlebt seine Herkunft wie einen Fluch des Schicksals, gegen den er nichts auszurichten vermag, ja gerade wenn er handelt, um sich davon zu lösen (Wohlstand, Assimilation, ein letzter großer Deal zur Absicherung einer Tochter, die gar nicht die seine ist), zeigt sich, dass ihm dies nicht gelingt.[18] Golders Anagnorisis im Tode besteht in dieser Erkenntnis, der Roman erzählt die Geschichte einer gescheiterten Assimilation.

Auch wenn Némirovskys Geschichten fast ausnahmslos historisch genau situiert sind (was in besonderem Maße auf ihre späten Romane *Les biens de ce monde*, *Les feux de l'automne* und *Suite française* zutrifft), so geht es jenseits der Oberfläche des historischen Geschehens doch immer um jene Dramen und Konflikte, die man zeitlos nennen kann: Tod, Einsamkeit, Schuld, und der oft vergebliche Kampf mit der alles niederwalzenden ‹großen› Geschichte («la Grande, l'Histoire avec sa grande hache» , wie es bei Georges Perec *in W ou le souvenir d'enfance* heißt).[19]

## IV Geschichte erzählen

Némirovskys Erzählstil ist schon in frühen Texten durch eine Mischung aus Auktorialität und Figurenperspektive gekennzeichnet. Ein solcher Stil bietet sich an für Texte, in denen ein historisches Geschehen einerseits ohne perspektivische Beschränkungen als Panorama oder Tableau dargestellt, andererseits aber auch die Wahrnehmung der Situation durch die Akteure Berücksichtigung finden soll. Wenngleich Némirovsky sicherlich keine historischen Romane im engeren Sinne schreibt, so oszilliert ihr Werk doch zwischen dieser und anderen, dem Roman subsumierten Gattungen, wie dem Zeit-, Gesellschafts- oder Familienroman[20]

---

**18** Auch der auktoriale Erzähler legt diese Lesart nah, etwa in der folgenden Passage, in der es über den erkrankten Golder heißt: «Vêtu d'une vieille houppelande grise, le cou entouré d'un cache-nez de laine, avec un vieux chapeau noir, usé, il ressemblait étrangement à quelque fripier Juif d'un village d'Ukraine. Quelquefois, en marchant, il remontait l'épaule d'un mouvement machinal et las, comme s'il hissait sur son dos un lourd ballot d'étoffes ou de ferraille» (Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 479).

**19** Vgl. den Eintrag vom 01.07.1942: «En somme : lutte entre le destin individuel et le destin communautaire. […] *Ce qui en somme correspondrait à ma conviction profonde. Ce qui demeure: 1) Notre humble vie quotidienne 2) L'Art 3) Dieu.*» (Irène Némirovsky: *Suite française*. Paris: Gallimard folio 2004, S. 536).

**20** Kershaws Lektüre von *Suite française* als «roman historique du XXI$^{e}$ siècle» kann nicht recht überzeugen. Abgesehen von der Fragwürdigkeit der These vom konstitutiven Unterschied zwi-

Differenzierungen zwischen all diesen im 19. Jahrhundert entstandenen Gattungen sind selbstredend prekär, doch lässt sich ein Kriterium ausmachen, dass diese Gattungen vom historischen Roman unterscheidet: die historische Distanz zum Gegenstand. In der Regel liegen Jahre, Jahrzehnte oder Jahrhunderte zwischen den im Roman aufgegriffenen historischen Fakten und dem Zeitpunkt des Schreibens, was auf die genannten Texte Némirovskys nur bedingt zutrifft, auf *Suite française* indes gar nicht. Andererseits erzählen historische Romane fast ausschließlich von historischen Ereignissen, die schwerwiegende, national traumatisierende Veränderungen bewirken.[21] Eben dies ist in allen genannten Romanen Némirovskys der Fall, auch und gerade in *Suite française*. Die Autorin beginnt die Arbeit an dem Roman im Oktober 1940, nicht einmal drei Monate nach dem Waffenstillstand vom 22. Juni. Die Bombardierung von Paris und vor allem die Flucht aus der Hauptstadt, die den Hintergrund für *Tempête en juin* ausmachen, hat sie selbst, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits in das Dorf Issy-l'Évêque im Burgund zurückgezogen hatte, nicht miterlebt, wohl aber die Ankunft der deutschen Soldaten in Issy, welches unverkennbar als reales Vorbild für das Dorf Bussy in *Dolce* dient. Wenn man nun mit Bezug auf *Suite française* von einem historischen Stoff spricht, so ist dabei zu bedenken, dass Némirovsky fast zeitgleich zu den Ereignissen schreibt, und dass ihr somit fehlt, was den Verfassern historischer Romane sonst zur Verfügung steht: intersubjektives historisches Wissen über eine bereits mehr oder weniger weit zurückliegende Vergangenheit, die bereits zum Gegenstand der Interpretation in verschiedenen Diskursen geworden ist. Während der Arbeit an *Suite française* notiert sie: «Moi, je travaille sur de la lave brûlante. A tort ou à raison, je crois que c'est ce qui doit distinguer l'art de notre temps de celui des autres, c'est que nous sculptons l'instantané.»[22]

Bei näherer Betrachtung relativiert sich dieses scheinbare Manko indes, und zwar deshalb, weil es Némirovsky ja nicht um die historische Bedeutung der Ereignisse geht, sondern darum, wie Menschen verschiedener sozialer Herkunft mit einem so einschneidenden Ereignis wie der Besetzung Frankreichs durch die

---

schen einem ‹traditionellen› und einem ‹neuen› historischen Roman, gelingt dies, wenn überhaupt nur um den Preis, dem Paratext der Erstausgabe von 2004 (ein den Roman vereinnahmendes Vorwort von Myriam Anissimov, Némirovskys Notizen zu ihrem Roman sowie einige Korrespondenzdokumente) ein mindestens ebenso großes Gewicht zu geben wie dem eigentlichen Text (Angela Kershaw: *Suite française*. Un roman historique du XXI$^{e}$ siècle. In: Marc Dambre (Hg.): *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 85–92).

**21** Vgl. Hans Vilmar Geppert: *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2009, S. 5.

**22** Zitiert nach der Einführung von Olivier Philipponnat In: Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1461.

deutsche Wehrmacht umgehen, wie sich der dünne Firnis der Zivilisation langsam auflöst und Angst das Verhalten jedes Einzelnen bestimmt. Mit anderen Worten: Die beschränkte, subjektive Perspektive der Figuren ist ungleich bedeutsamer als die historische Bedeutung der Ereignisse, die sich ohnehin nur aus der historischen Distanz erschließen ließe. Schaut man sich Klassiker des historischen Romans wie *La Chartreuse de Parme* oder *Krieg und Frieden* genauer an, so stellt man fest, dass es auch in ihnen nicht immer um die Konfrontation der beschränkten Perspektive von Schlachtteilnehmern mit aus der historischen Distanz gewonnenen Bedeutung der Ereignisse geht. Das vorausgesetzte Wissen beschränkt sich bisweilen auf ein Minimum, etwa darauf, welche Seite eine Schlacht gewonnen hat. Dennoch können Tolstoi und Stendhal ein Vierteljahrhundert bzw. ein halbes Jahrhundert nach den Ereignissen ein solches Wissen um Waterloo, Austerlitz und Borodino voraussetzen. Némirovsky hingegen stellt sich, wie man ihrem Notizheft entnehmen kann, die Leser von 1952 und später nicht als Leser vor, die sich für die historische Bedeutung der Ereignisse interessieren, sondern gerade für die Dinge, die nicht durch den historischen Augenblick erklärbar werden, wohl aber von diesem, als einer kollektiven Extremsituation, ausgelöst wird. In ihrem Notizbuch findet sich der folgende oft zitierte Eintrag:

> *2 juin 1942* : ne jamais oublier que la guerre passera et que toute la partie historique pâlira. Tâcher de faire le plus possible de choses, de débats... qui peuvent intéresser les gens en 1952 ou 2052. Relire Tolstoi. Inimitables les peintures mais non historiques. Insister sur cela. Par exemple dans *Dolce* les Allemands au village.[23]

Auch wenn die deutsche Besetzung in den Jahren 1940–42 noch nicht das Ereignis mit spezifischer Bedeutung ist, zu dem es erst in der Retrospektive der Nachkriegsjahrzehnte wird, so steht doch auch zu diesem Zeitpunkt schon fest, *dass* es sich um ein bedeutendes Ereignis handelt. Ansonsten interessiert Némirovsky ohnehin vornehmlich die Perspektive derjenigen, die die Situation erleben – eine Aufgabe, der die Fiktion mehr gewachsen ist als die Historie, die sich derlei Gedankenexperimente in aller Regel verbietet. Es geht Némirovsky um ein erzähltes Tableau jenes menschlichen Gewimmels, das die Ereignisse ausgelöst haben.[24] Die konstitutive Auktorialität der Erzählsituation zeigt sich dabei nicht etwa in der Bewertung oder Entlarvung der beschränkten Einzelperspektiven aus einer übergeordneten Perspektive, sondern lediglich im Arrangement unterschiedlichster Perspektiven. Hinsichtlich der Beschränktheit dieser Perspektiven ist die Darstellungsproblematik daher derjenigen Tolstois in *Krieg und*

**23** Irène Némirovsky: *Suite française*, S. 531.
**24** Ebda., S. 530.

*Frieden* und Stendhals in *La Chartreuse de Parme* durchaus vergleichbar, auch wenn diese beiden Autoren bereits auf diskursive historische Sinnbildungen zurückgreifen können und vor allem Tolstoi ausführliche Kommentare dazu abgibt. Man könnte gar die Frage stellen, ob nicht gerade in dieser Hinsicht Némirovskys fiktionale Darstellung der *Occupation* näher an der historischen Wirklichkeit ist als manche spätere, zum Mythos tendierende Deutung des Sommers 1940. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Némirovskys Unkenntnis über den Ausgang der historischen Ereignisse es dem heutigen Leser erlaubt, ein so einschneidendes Ereignis wie die Niederlage vom Juni 1940 – wenn auch nur imaginiert – aus verschiedenen zeitgenössischen Perspektiven wahrzunehmen.

## V Perspektive in *Dolce*

Das perspektivische Erzählen steht in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts nicht mehr im Verdacht literarischer Innovation, doch die Art und Weise sowie die Umstände, unter denen es in *Suite française* zur Anwendung kommt, machen den Roman zu einem Sonderfall. Zwar dient es dazu, einzelne Figuren in ihrer Borniertheit bloßzustellen, auktorial verurteilt werden sie aber nicht. So wird der Konflikt zwischen den beiden wichtigsten Figuren und ihrer Haltung gegenüber den deutschen Besatzern, Madame Angellier und ihre Schwiegertochter Lucile, bei aller eindeutigen Verteilung der Sympathien, in keiner übergeordneten Perspektive aufgelöst. Besonders auffällig ist zudem, dass eine moralische Verurteilung der deutschen Besatzer ausbleibt, ja, es findet sich bemerkenswerterweise nicht einmal eine Kritik am Nationalsozialismus oder am Faschismus im Allgemeinen, und auch das Schicksal der französischen Juden wird konsequent ausgeblendet. Némirovskys Notizen zufolge war dies auch für die späteren, nicht mehr geschriebenen Teile nicht geplant. Stattdessen stehen ‹zeitlose› Themen im Vordergrund: Familienverhältnisse, Leidenschaften, Ängste und der Umgang von Individuen mit der Situation des Kriegs.

Die Neutralität des Erzählers hat freilich ihre Grenzen, wie der Gebrauch der erlebten Rede deutlich macht. Dies hängt weniger mit erzähltechnischen Unterschieden zusammen als mit inhaltlichen Positionen. So ist die erlebte Rede Luciles am Ende des sentimentalen zwölften Kapitels nicht entlarvend, sondern einfühlend. Der Konflikt zwischen Lucile und von Frank einerseits und Madame Angellier andererseits basiert auf einer geradezu archetypischen Opposition (Frühling/Jugend/Liebe/Flexibilität/Leben etc. vs. Winter/Alter/Stolz/Starre/Tod etc.), wie sie sich in völlig anderem Kontext etwa auch in den Dramen Shakespeares oder den Komödien Molières wiederfindet. Der Leser ist ganz auf Luciles Seite. Es liegt auf der Hand, dass auch Némirovskys eigene Position näher an

derjenigen Luciles ist als an derjenigen Madame Angelliers, wie die Kapitel 11 und 15 vor Augen führen. So führt das personale Erzählen in dem einen Fall zur Bloßstellung des Denkens der Figur, des Standesdünkels und der Bigotterie, im anderen Falle hingegen zur Einfühlung in individuelle Glückserwartungen, die jedem Leser vertraut und lieb sein dürften. Die moralische Qualität der verschiedenen Positionen lässt sich mit anderen Worten skalieren.[25]

Die drei wichtigsten Figuren haben allesamt eine allgemein-menschliche, tragische Dimension, in der sie sich freilich nicht erschöpfen. Das gilt sowohl für Madame Angellier, die trotz all ihrer bourgeoisen Hybris und ihres nationalistischen Ressentiments ihren Sohn herbeisehnt, für Lucile, die gar nicht weiß, was es heißt, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, und selbst für Bruno von Frank, trotz seiner Zugehörigkeit zur Besatzungsmacht. Das Bild, das Némirovsky im zwölften Kapitel von ihm zeichnet (einmal mehr indirekt, mittels eines Dialogs zwischen Lucile und dem Offizier), präsentiert den Deutschen in seiner privaten Individualität: er hat eine alte ergraute Mutter, zwei seiner drei Brüder sind bereits gefallen, er ist wie Lucile nicht besonders glücklich verheiratet und hat vor allem, wiederum wie Lucile, konkrete Vorstellungen vom Glück.[26] Sein Soldatentum sieht er selbst (und Némirovsky wohl auch, jedenfalls lassen ihre Notizen darauf schließen) als ein transhistorisches, ewiges ‹Handwerk›. Vollends zu Sprachrohren ihrer Autorin werden die heimlich Verliebten (Lucile freilich in ungleich stärkerem Maße), wenn ihr Gespräch auf das Opfer des individuellen Glücks für die Gemeinschaft, also für den Krieg kommt, den gegenwärtigen wie den zuvor.[27] Die Stunden, die Lucile und von Frank bei Muscat und Keksen genießen, werden in Luciles erlebter Rede als vergängliche Augenblicke eines solchen individuellen, der grausamen Realität des Kriegs abgerungenen Glücks, sie sind wie aus der Zeit gefallen.

> Cependant, elle ressentait dans son âme une sorte de chaleur jamais éprouvée. […] Ce qui était plus délicieux que tout, c'était cet isolement au sein de la maison hostile, et cette étrange sécurité : personne ne viendrait ; il n'y aurait ni lettres, ni visites, ni téléphone. […] L'horloge elle-même qu'elle avait oublié de remonter ce matin (que dirait Mme Angellier – « Naturellement, quand je ne suis pas là, tout va à la dérive ») l'horloge elle-même dont elle redoutait les graves et mélancoliques sonneries s'était tue. La radio muette […] Bienheureux

---

**25** Dies ist bereits in *Tempête en juin* der Fall: Das – wohlgemerkt implizite – Urteil über die Michauds fällt besonders positiv aus, während am Ende der Skala Corte und Langelet zu finden sind. Zur Erzählperspektive in *Tempête en juin* siehe Nathan Bracher: Le fin mot de l'histoire. La *Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky. In: *Modern and Contemporary France* 16 (2008), S. 265–277.

**26** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1753 ff.

**27** Siehe dazu auch Olivier Philipponnat/Patrick Lienhardt: *La Vie d'Irène Némirovsky*, S. 481 ff.

> oubli … Jusqu'au soir, rien, des heures lentes, une présence humaine, un vin léger et parfumé, de la musique, de longs silences, le bonheur …[28]

Die Darstellung eines Gesprächs zwischen von Frank und Lucile durch ein sie beobachtendes kleines Mädchen stellt wiederum eine Art literarische Anverwandlung des Sprichworts «Kindermund tut Wahrheit kund»/«La vérité sort de la bouche des enfants» dar. In ihren Notizen spricht Némirovsky – leider nicht ausführlich – von einer «méthode indirecte», die der Geschichte «de la fraîcheur et de la force»[29] gebe, und in der Tat bietet das Kapitel 14 nicht einfach ein zweites intimes Gespräch zwischen Lucile und von Frank. Zum einen würde dies nur die Wiederholung der in Kapitel 12 geschilderten Gesprächssituation bedeuten, zum anderen erlaubt die Darstellung des Gesprächs zwischen Lucile und von Frank durch die Wahrnehmung eines ansonsten für die Handlung nicht weiter wichtigen Mädchens eine interessante Variation des perspektivischen Erzählens. Die ‹indirekte Methode› erlaubt es Némirovsky, die Mischung aus Anziehung und Angst, die die beiden Hauptfiguren für einander empfinden, als authentisch darzustellen, und zwar ohne dabei auf das Mittel des auktorialen Kommentars zurückgreifen zu müssen:

> Elle [das Mädchen] regardait Lucile avec curiosité et aussi avec un certain esprit critique : un regard de femme à femme. « Elle a l'air d'avoir peur, pensait-elle. Je me demande pourquoi elle a peur. Il n'est pas méchant, l'officier. Je le connais bien, il me donne des sous, et l'autre fois il a pris mon ballon qu'était resté dans les branches du grand cèdre. Qu'il est beau cet officier ! Il est plus beau que papa et que tous les garçons du pays. La dame a une jolie robe ! » […]
> Oui, ce monsieur et cette dame tremblaient, comme lorsqu'on a escaladé le cerisier de l'école et que, la bouche encore pleine de cerises, on entend la voix de la maîtresse d'école qui commande : « Rose, petite voleuse, descends d'ici immédiatement ! »[30]

Der unbelastete Blick des Kindes legt dem Leser einmal mehr nah, Luciles Position als die bessere weil menschlichere zu bewerten, zumal er die Verstehensdefizite des Kindes hinsichtlich der Angst der beiden Verliebten leicht beheben kann. Das immanente Urteil über die Liebenden führt uns einmal mehr zu den zeitlosen Themen zurück, etwa wenn das Mädchen die Aufmerksamkeit auf ein ‹allgemeines› Muster des Begehrens jenseits aller Altersunterschiede lenkt:

**28** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1760.
**29** Irène Némirovsky: *Suite française*, S. 535.
**30** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1770–1772.

> La petite fille voyait que la dame était très pâle et que sa bouche tremblait ; Décidément, elle avait peur de se trouver seule ici avec l'Allemand. Comme s'il allait lui faire du mal ! Il lui parlait bien gentiment. Mais, par exemple, il lui tenait la main si fort qu'elle ne pouvait pas songer s'échapper. La petite fille se dit confusément que les garçons, petits ou grands, étaient tous pareils ![31]

Diese Interpretation weicht in einem entscheidenden Punkt von derjenigen Angela Kershaws ab:

> La possibilité de l'identification du lecteur avec les personnages est écartée par la distance narrative ; le lecteur voit Lucile et Bruno vus par l'enfant. La possibilité de jugement moral de la part d'un narrateur est écartée à cause de la naïveté de la petite observatrice ; Némirovsky laisse au lecteur la liberté de comparer la réaction de l'enfant à celle des autres personnages. Ainsi elle se garde de proposer une interprétation univoque de la relation entre un Allemand et une Française : toute la problématique de la relation occupant/occupé dans le roman repose sur la présentation narrative indirecte.[32]

Némirovskys delegiert ihre eigene Position zwar nicht an eine auktoriale Instanz, es besteht aber letztlich kein Zweifel daran, wem ihre Sympathien gelten und wem nicht. Viel Freiheit abzuwägen bleibt dem Leser also keinesfalls, und zwar nicht nur hinsichtlich des Konflikts zwischen Madame Angellier und Lucile, sondern auch in Bezug auf Äußerungen von anderen mehr oder weniger anonymen Figuren wie der einer älteren Dorfbewohnerin:

> « Allez, madame ! montrez-leur qu'on n'a pas peur ! C'est votre prisonnier qui serait fier de vous », ajouta-t-elle, et elle se mit à pleurer, non qu'elle eût elle-même un prisonnier car elle avait depuis longtemps passé l'âge d'avoir un mari, un fils à la guerre, mais parce que les préjugés survivent aux passions et qu'elle était patriote et sentimentale.[33]

Letztlich ist die ‹Wahrheit› bei Némirovsky immer eindeutig jenseits des historischen Kontexts zu suchen, in jenem der historischen Zeit enthobenen Bereich des Menschlichen, des Gefühls, jenem Bereich also, in dem sich das Glück oder Unglück von Individuen abspielt. Insofern eignet ihrer Art zu erzählen immer etwas Intimistisches. Diese Haltung lässt sich wohl auch biographisch erklären. Da sie sich in Frankreich keiner kulturellen oder nationalen Gemeinschaft zugehörig fühlt,[34] verschließt sie sich eindeutigen Werturteilen, geht dabei aber

---

**31** Ebda., S. 1770.
**32** Angela Kershaw: Les intertextes anglais de *Suite française*. In: *Fabula. Les colloques. Les écrivains théoriciens de la littérature (1920–1945).* <http://www.fabula.org/colloques/document1839.php> [15.02.2018], Abschnitt 22.
**33** Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 2, S. 1773 f.
**34** Vgl. Anm. 7.

durchaus hart mit einigen ihrer französischen Figuren ins Gericht. Eine Verdammung der deutschen Soldaten (die sie, vor allem die jungen, ebenfalls für Opfer hält, werden die meisten von ihnen doch letztlich ihr Leben lassen) bleibt hingegen aus. In diesem Kontext verdienen zwei Notizbucheinträge Némirovskys aus dem Jahre 1941 besondere Aufmerksamkeit:

> Mon Dieu ! Que me fait ce pays ? Puisqu'il me rejette, considérons-le froidement, regardons-le perdre son honneur et sa vie. Et les autres, que me sont-ils ? Les Empires meurent. Rien n'a d'importance. Si on le regarde du point de vue mystique ou du point de vue personnel, c'est tout un. Conservons une tête froide. Durcissons notre cœur. Attendons.[35]

> Je fais ici serment de ne jamais plus reporter ma rancune, si justifiée soit-elle, sur une masse d'hommes quels que soient race, religion, conviction, préjugés, erreurs. Je plains ces pauvres enfants [die jungen deutschen Soldaten, die von Issy-l'Évêque an die Ostfront versetzt werden]. Mais je ne puis pardonner aux individus, ceux qui me repoussent, ceux qui froidement nous laissent tomber, ceux qui sont prêts à vous donner un coup de vache.[36]

Zwei Aspekte sind an diesen beiden Zitaten besonders relevant für die Lektüre des Romans: Zum einen kündigt sich darin eine Erzählhaltung an, die – und das trotz der bereits sehr konkreten Gefahr, in der sich Némirovsky zu diesem Zeitpunkt befand – mehr auf historisch indifferente, das ‹Allgemein-Menschliche› betonende Beobachtung und Beschreibung als auf eindeutige auktoriale Urteile setzt, selbst dem Land gegenüber, das ihr in einer mittlerweile lebensbedrohlichen Situation seine Unterstützung verweigert. Zum anderen finden wir darin die Opposition zwischen Individuum und Kollektiv, die von konstitutiver Bedeutung für die implizit zum Ausdruck kommenden Sympathien und Antipathien gegenüber den verschiedenen Figuren ist. Bei Némirovsky muss sich jede Figur letztlich als Individuum ‹bewähren›.

Dadurch, dass Irène Némirovsky zeitgleich zu den Ereignissen der Jahre 1940 bis 1942 schreibt, und mit ihrer ästhetischen Entscheidung gegen eine auktoriale Vereinnahmung der historischen Situation, hat sie, um einen Gedanken Paul Ricœurs aufzunehmen, der Vergangenheit für den heutigen Leser ein Stück weit ihre Zukunft wiedergegeben.[37] Die Beurteilung der erlebten Rede als ein 1940 längst etabliertes, ‹traditionelles› Erzählverfahren, wird dem Text daher nicht gerecht, versperrt diese Wertung doch den Blick darauf, dass Némirovsky dieses Verfahren sehr bewusst einsetzt, um ihren Gegenstand, die «lave brûlante» ihrer historischen Gegenwart als solche für spätere Leser erfahrbar zu machen – und

---

**35** Irène Némirovsky: *Suite française*, S. 521.
**36** Ebda., S. 522.
**37** Paul Ricœur: *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Seuil 2003.

das in einer Situation, in der sie sich selbst durch die Verhältnisse, von denen sie erzählt, in höchstem Maße bedroht wusste. Manchmal erklärt sich die Kühnheit eines Erzählverfahrens eben weniger durch die Technik selbst, als vielmehr durch ihren Gegenstand und den historischen Augenblick, in dem sie zum Einsatz kommt.

## Literaturverzeichnis

Bracher, Nathan: Le fin mot de l'histoire. La *Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky. In: *Modern and Contemporary France* 16 (2008), S. 265–277.
Geppert, Hans Vilmar: *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2009.
Kershaw, Angela: *Suite française*. Un roman historique du XXI[e] siècle. In: Marc Dambre (Hg.): *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 85–92.
Kershaw, Angela: Les intertextes anglais de *Suite française*. In: *Fabula. Les colloques. Les écrivains théoriciens de la littérature (1920–1945)*. <http://www.fabula.org/colloques/document1839.php> [15.02.2018], Abschnitt 22.
Kershaw, Angela: *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*. New York/London: Routledge 2010.
Némirovsky, Irène: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Paris: Le livre de poche 2011.
Némirovsky, Irène: *Suite française*. Paris: Gallimard folio 2004.
Philipponnat, Olivier: Introduction. In: Irène Némirovsky: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Paris: Le livre de poche 2011.
Philipponnat, Olivier/Patrick Lienhardt: *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris: Grasset/Denoël 2007.
Ricœur, Paul: *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Seuil 2003.
Stemberger, Martina: *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Margarete Zimmermann

# Texte und Textilien

## Sonia Delaunay und die Avantgarden

## I Überraschende (Wieder)Begegnungen

Die britische Pop-Ikone David Bowie, selbst ein Maler und Kunstsammler, musste 1979 bei einem Fernsehauftritt in den USA regelrecht zum Mikrophon gehievt werden. Der Grund: sein überdimensionaler schwarz-weißer smokingartiger Anzug aus steifem Vinyl, der ihn fast unbeweglich machte und der überdeutlich ein von der abstrakten Malerin und Designerin Sonia Delaunay entworfenes Kostüm aus den 1920er Jahren zitierte:

> For «The Man Who Sold the World» Bowie was lifted and positioned in front of the microphone by Klaus and Joey in a costume that rendered him immobile [...].
>
> Designed by Mark Ravitz and Bowie, and inspired by Sonia Delaunay's designs [...] this outfit was possibly the most bizarre thing Bowie ever wore onstage...[1]

Sie hatte 1923 nicht nur zwei Kostüme aus bemalter Pappe für Tristan Tzaras Dada-Stück *Le cœur à gaz* entworfen, sondern Ähnliches kurz darauf für den «Bal des Pages», der am 24. Mai 1924 in Paris im Hotel Claridge als Benefiz-Veranstaltung für russische Emigranten von drei Männern und einer Frau aufgeführt wurde.[2] Bowies Bühnenkostüm von 1979 zitiert in aller Deutlichkeit die starre moderne Rüstung einer Männerfigur aus diesem «Pagenball».[3]

Bowie dürfte diesen Entwurf gekannt haben, denn sein Bühnenkostüm übernimmt deutlich die Linienführung des doppelten X der Vorlage aus den Zwanzi-

**1** Anonym, Zitat: <https://davidssecretlover.tumblr.com/post/149360606754/david-bowies-remarkable-show-at-saturday-night> [12.03.2018]. Der deutsche Pop-Sänger und Countertenor Klaus Nomi trat später ebenfalls in diesem Kostüm auf. Bei YouTube ist eine Aufzeichnung von Bowies Auftritt bei Saturday Night Live einsehbar: https://youtu.be/U1w5Ol6axRQ

**2** Die Figuren dieses Spektakels sind abgebildet in Cécile Godefroy: *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris: Flammarion 2014, S. 50–52, sowie In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Paris: Flammarion 2014, S. 120–121.

**3** Eine Photographie von Gilbert Renés Kostüm von Sonia Delaunay für «Le Bal des Pages» von 1924 ist in dem Fonds Robert et Sonia Delaunay im Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky archiviert.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-007

gern. In seiner Entscheidung für gerade diese von Delaunay inspirierte plastifizierte Umhüllung seines Körpers und für ein Spiel mit konventionellen Genderrollen kann man eine Form von avantgardistischer Traditionsbildung sehen. Sie ist zugleich aber auch eine (zufällige?) Hommage an die wenige Tage vor Bowies Konzert, am 5. Dezember 1979, in Paris verstorbene *grande dame* der abstrakten Kunst.

Doch Bowie ist nicht das einzige Beispiel für einen solchen transgenerationellen Brückenschlag. Ähnliches geschah bereits 1969 bei einem Fernsehauftritt von Françoise Hardy, als diese das ironisch-melancholische Chanson «Comment te dire adieu?» von Serge Gainsbourg vortrug, in einem langen schwarzen Kleid mit weißen Quer- und Längs-Streifen, nach einem Entwurf von Sonia Delaunay.[4] Zwei Avantgarden des letzten Jahrhunderts reichten sich damit gleichsam die Hand: hier die ‹simultane› Mode der 20er, dort das neue Chanson der 60er Jahre. Ähnliche Annäherungen gab es, als sich Modeschöpfer wie André Courrèges, Yves Saint-Laurent oder Gianni Versace in einigen ihrer Kollektionen ebenfalls von Sonia Delaunays Modezeichnungen anregen ließen.[5]

Wer ist diese Künstlerin ukrainisch-jüdischer Herkunft, die 2015 den Besuchern ihrer Ausstellung im Musée d'Art Moderne (Paris) als «profondément européenne, née en Ukraine, élevée en Russie, formée en Allemagne, établie en France»[6] präsentiert wurde und dem Publikum der Tate Gallery als «the avantgarde queen of loud, wearable art»[7], eine Künstlerin mit einem Leben zwischen und in verschiedenen Kulturen? Und welches ist ihre Rolle innerhalb der internationalen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche Formen der Migration, der Netzwerkbildung und des Kulturtransfers verbinden sich mit ihr?

Die folgende Kontextualisierung beschränkt auf die Jahre bis etwa 1935 und verbindet sich mit dem Versuch einer Kartographie von Sonia Delaunays Bewe-

---

**4** Der Original-Entwurf «La dame en noir et blanc» von 1923 ist abgebildet in Susana Cendán: Sonia Delaunay & Alfar: Pasajes de una relación singular. In: *Abrente* 42–43 (2010–2011), S. 409. <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/401-416SusanaCendan.pdf> [28.02.2018]. Ein Photo von Françoise Hardy in diesem Kleid in: Stanley Baron: *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre*. Paris: Jacques Damase 1995, S. 198; der gesamte Fernsehauftritt, im Vorspann ein kurzes Interview von Sonia Delaunay mit Jacques Dutronc: <www.ina.fr/video/I10279341> [05.08.2019].

**5** Vgl. Elizabeth Morano: Introduction. In: *Sonia Delaunay. Art into Fashion*. New York: Braziller 1986, S. 11–23; ferner: Georges Bernier/Monique Schneider-Maunoury: *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait*. Paris: Lattès 1995, S. 299.

**6** Anne Hidalgo: [Grußwort]. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*. Paris: Paris Musées 2014, S. 7.

**7** Kathleen Jamie: <www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avantgarde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern> [15.02.2018].

gungen in geographischen und sozialen Räumen – von der Ukraine nach St. Petersburg, von Karlsruhe nach Paris, dazwischen Aufenthalte in Berlin sowie ab 1914 sieben Jahre auf der Iberischen Halbinsel, dann wieder zurück nach Paris.[8] Und auch wenn sie nie mehr nach Russland zurückkehren wird, so bleiben dieses Land und seine (Avantgarde-) Kultur doch konstante Bezugspunkte. In anderer Weise eminent wichtig sind ihre 1925 beginnenden und bis an ihr Lebensende andauernden Beziehungen zu den Niederlanden.[9] Schwieriger zu erfassen, da von ihr nur selten offen angesprochen, ist dagegen ihr Verhältnis zu Deutschland (und der Schweiz), zu jenen «pays laids [...] où la lumière est lourde et sans esprit»,[10] mit deren Avantgarden sie indes vieles verbindet.

Zugleich geht es im Folgenden um ihre Bewegungen ‹zwischen› den Künsten und verschiedenen Sprachen, Materialien und Zeichensystemen – Papier, Pappe, Stoffen, Worten, Farben, Textilien. In den Blick kommt hierbei auch Sonia Delaunays ‹Simultanmode›, international erfolgreich von etwa 1925 bis 1930, die bis heute ihren Platz im kulturellen Gedächtnis bewahrt hat.[11]

Doch wie hängen in ihrem Fall Migrationserfahrungen und kulturelle Innovation zusammen? Kann man sie überhaupt als (E)Migrantin betrachten? Was geschieht während der Mutationen, zunächst von Sophie Sarah Stern aus einem ukrainischen Schtetl[12] zu Sonia Terk in St. Petersburg, dann, über zwei Ehen, die

---

**8** Angesichts der deutschen Invasion und Besatzung flieht sie 1940 mit ihrem Mann Robert Delaunay in das südfranzösische Städtchen Mougins. Nach dessen Tod (Oktober 1941) zieht sie 1942 nach Grasse zu den Künstlern Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp sowie Alberto und Suzy Magnelli, 1944 nach Toulouse; am 1. November 1944 kehrt sie nach Paris zurück.

**9** Diese beginnen mit den Beziehungen zu Joseph de Leeuw, dem Inhaber des Amsterdamer Design-Kaufhauses Metz & C[ie], es folgen Kontakte zu De Stijl und zu niederländischen Avantgarde-Künstlern. Hierzu Petra Timmer: Sonia Delaunays Stoffentwürfe für Metz & Co.. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. Bielefeld: Kerber 2008, S. 193–203; Matteo de Leeuw-De Monti: Metz & Co, de Stijl und Sonia Delaunay. In: Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *To Open Eyes: Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*. Bielefeld: Kerber 2013, S. 36–44.

**10** Sonia Delaunay: *Nous irons jusqu'au ciel*. Paris: Laffont 1978, S. 175. Zu den Beziehungen vor allem Robert Delaunays zu Deutschland siehe Peter Klaus Schuster (Hg.): *Delaunay und Deutschland*. Köln: Dumont 1985; zu Sonia Delaunay und Deutschland: Margarete Zimmermann: Bâtisseuse de ponts. Sonia Delaunay et l'Allemagne. In: Julia Lichtenthal/Sabine Narr u. a. (Hg.): *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster*. Tübingen: Narr 2016, S. 179–204, S. 471–73.

**11** Dies zeigte zuletzt 2017 die Ausstellung *Sonia Delaunay. Art Design Fashion* im Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid.

**12** Sonia Delaunays jüdische Herkunft und deren Bedeutung für ihr Werk untersucht Tom Sandquist: *Born in a Shtetl. An Essay on Sonia Delaunay and her Jewishness*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2016, sowie Gail Levin: Threading Jewish Identity. The Sara Stern in Sonia Delaunay. In: *Journal of Modern Jewish Studies* 15: 1 (2016), S. 88–108.

ihren Verbleib in Paris ermöglichen, zu Sonia Uhde-Terk und schließlich zu Sonia Delaunay(-Terk)? Was geschieht, wenn sie sich nach ihrem Studium in Karlsruhe und einem ersten großen Ausstellungserfolg in der Berliner Galerie *Der Sturm* dauerhaft in der Pariser Kunstszene etabliert, wenn sie sich mit Robert Delaunay auf dem Feld der abstrakten Kunst platziert, unter Aufrechterhaltung ihrer Kontakte zur russischen Avantgarde wie auch zu Herwarth Waldens *Sturm* und zum Bauhaus? Und wenn sie auf Guillaume Apollinaire – eigentlich Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki – oder Tristan Tzara – eigentlich Samuel Rosenzweig – aus Rumänien trifft, der über das Zürcher Cabaret Voltaire und Hans Arp nach Paris kommt? Oder wenn sie dem kosmopolitischen Reisenden und Abenteurer Blaise Cendrars (Ps. für Frédéric-Louis Sauser) begegnet?

Immer mitgedacht werden muss hierbei der gesellschaftspolitische Rahmen dieser migrierenden Bewegungen im Raum von einzelnen, aber auch von größeren Gruppen. In den 1920er Jahren ist Frankreich noch ein Einwandererland, das nach den großen Verlusten durch den Ersten Weltkrieg aus demographischen Gründen die ‹Fremden› dringend für den Wiederaufbau braucht. Es ist die (noch) glückliche Zeit der Immigration, obwohl es bereits starke xenophobe Strömungen gibt, lautstark und gewaltbereit vertreten durch den Kreis um Charles Maurras' *Action Française*. Aber insgesamt unterscheidet sich diese Situation deutlich von der ab 1933/34 oder nach 1936[13] und ist ungleich günstiger für Bewegungen zwischen verschiedenen Kulturen, für eine Internationalisierung der französischen Kunstmilieus und verschiedene Formen des Kulturtransfers.

## II Migrationen, Metamorphosen: Von Sophie Sara(h) Ilinitchna Stern zu Sonia Delaunay

Die spätere Sonia Delaunay, eigentlich Sara(h) Ilinitchna Stern, stammt aus einer kinderreichen armen ukrainisch-jüdischen Familie. Ab 1889 wächst sie in St. Petersburg auf, in dem kosmopolitischen Haus ihres Onkels Guenrikh Terk und dessen Frau Anna, die zum Großbürgertum gehören.[14] Diese radikale Entwurzelung eines Kindes in Erwartung einer besseren sozialen Situation ist eine

**13** Detailliert hierzu Ralph Schor: *L'opinion française et les étrangers en France 1919–1939*. Paris: Publications de la Sorbonne 1985.

**14** Sie selbst gibt in einem Brief von 1905 an Adolf Hoffmann an, sie sei im Alter von fünfeinhalb Jahren in die Familie Terk gegeben worden. Sie wird ihren Vater nur noch einmal und ihre Mutter nie mehr wiedersehen. Dokumentiert sind jedoch Geldsendungen an ihre Eltern. Diese und alle weiteren Informationen zu Sonias frühen Jahren nach ihrer unveröffentlichten, in der Biblio-

damals relativ häufige Praxis. Der Kunst liebende Rechtsanwalt Terk ist auch Kunstsammler, er besitzt unter anderem Bilder der *École de Barbizo*n, und sein Freund Max Liebermann schenkt Sonia in Berlin ihren ersten Tuschkasten. Das junge Mädchen erlernt mehrere Sprachen, und die Terks fördern ihre künstlerische Begabung. Sie denkt kritisch über ihre Möglichkeiten als Künstlerin nach, setzt sich mit dem Judentum auseinander und liest beeindruckend viel, mit einer besonderen Vorliebe für Psychologie und Philosophie – im ersten Halbjahr 1904 unter anderem Marc Aurel, Nietzsche, Herbert Spencer, William James.

Ein frühes Portrait aus dieser St. Petersburger Zeit zeigt eine sensible junge Frau mit bürgerlichem Habitus und täuscht über ihre Schwierigkeiten mit dem sie umgebenden saturierten Milieu hinweg, dessen Anforderungen scharf mit ihrem eigenen Lebensentwurf kontrastieren:

> Ein solches Leben passt nicht zu mir, ich muss ständig arbeiten, studieren, lesen [...]. Ich brauche nur eine Sache – ein Eckchen, wo ich allein sein kann, sei es nur eine Stunde pro Tag. Und der Rest ist mir egal, je unordentlicher, desto besser [...]. Ich habe schon beschlossen, mich so schnell wie möglich in Paris niederzulassen, das Leben ist dort vielfältiger und glücklicher [...]. Oh, so schnell wie möglich weg von hier, so viele Menschen wie möglich sehen – neue, interessante Leute! Ein brodelndes Leben![15]

Doch zunächst geht es noch nicht in diese Weltstädte, sondern nach Karlsruhe, dies ein Aufenthalt, dem sie erst ohne große Begeisterung entgegensieht – in der Furcht vor allzu ‹engen› deutschen Milieus, aber auch im Zweifel an den Möglichkeiten ihrer künstlerischen Verwirklichung als Frau und als Jüdin. Von September 1904 bis Oktober 1906 besucht sie als Sophie Terk-Stern dort die Akademie der Bildenden Künste und die Karlsruher Malerinnenschule, unterrichtet von eher epigonalen Künstlern wie Ludwig Schmid-Reutte oder Wilhelm Trübner. Jedoch bezeichnet sie im Rückblick diese Zeit als ausgesprochen glücklich, als eine erste Erfahrung von Freiheit und als wichtig für ihre künstlerische Ausbildung.[16] Doch nicht nur das – sie liest dort auch ein just erschienenes Buch, das sie bis ans Ende ihres Lebens in ihrer Bibliothek aufbewahren wird und das sie maßgeblich beeinflusst: Es ist Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904, das die Bedeutung der französischen Impressionisten sowie der modernen französischen Malerei überhaupt heraushebt. Deshalb zieht es sie nach diesen

thèque Kandinsky aufbewahrten Korrespondenz bzw. nach Jean-Claude Marcadé: À Saint-Petersbourg. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 18–38.

**15** Ebda., S. 21. Meine Übersetzung.

**16** Siehe hierzu ein unveröffentlichtes Interview von 1960 zu ihren Jahren in Karlsruhe, zu konsultieren im Fonds Robert et Sonia Delaunay, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Anfängen in der süddeutschen Provinz nach Paris, die Metropole der modernen Kunst, wo sie ab 1907 ihre Ausbildung in der *Acadêmie de la Palette* in Montparnasse fortsetzt und bis zu ihrem Tod im Jahr 1979 leben wird.

Nach einem kurzen pragmatischen *mariage blanc* von 1908–1910 mit Wilhelm Uhde, einem in Paris lebenden homosexuellen Galeristen und Emigranten aus dem wilhelminischen Deutschland, heiratet sie den Maler Robert Delaunay (1885–1941). Die beiden werden eines der dynamischsten Künstlerpaare der Zwischenkriegszeit und gehören mit ihrem *art simultané* zu den bedeutendsten Vertretern einer abstrakten Kunst, die sich im Dialog mit anderen Kunstformen entwickelt und gerade die Literatur stark beeinflusst.[17] So geht 1913 aus der Zusammenarbeit von Sonia Delaunay und Blaise Cendrars das erste ‹simultane› Kunstbuch, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* hervor, neben zahlreichen anderen Kunstbüchern, etwa in Zusammenarbeit mit Guillaume Apollinaire.

Sonia Delaunays gesamte Existenz steht unter dem Zeichen der Mobilität: Immer wieder vollzieht sie migrierende Bewegungen topographischer und sozialer Art. Zugleich versammeln sie und Robert Delaunay in ihrem Freundeskreis besonders viele Grenzgänger und Vermittler, wie in Paris die Dichter Guillaume Apollinaire und Blaise Cendrars oder die Photographin Florence Henri und auf der iberischen Halbinsel die Schriftsteller Ramón Gómez de la Serna oder Rafael Cansinos-Assas. Diese kontinuierlichen Kontakte und Bewegungen mit *passeurs culturels* sowie ihre eigenen Aktivitäten der Vermittlung zwischen verschiedenen internationalen Avantgarden machen sie – trotz eines durchaus bürgerlichen Lebensstils – zu einer Kunstnomadin besonderer Art. Allerdings scheint sie auf den ersten Blick wenig gemein zu haben mit den «dauermobile[n] kosmopolitische[n] Grenzüberschreiter[n]»[18] des 21. Jahrhunderts, weil das Feld der Kunst im Europa wie auch die Geschlechterrollen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anders strukturiert waren als heute.

---

**17** Zuerst beginnt Robert damit, inspiriert von der Schrift *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) des Chemikers und Allroundgenies Michel-Eugène Chevreul, dessen «Gesetz von den simultanen Farben» auf die Malkunst zu übertragen. Dieser postuliert, dass die visuelle Wahrnehmung von Farben veränderlich ist und dass diese keine ‹absolute› Wertigkeit besitzen, sondern immer von ihrer unmittelbaren Umgebung abhängen. Robert und Sonia experimentieren dann zunehmend gemeinsam und dynamisieren die wechselseitige Wirkung der Farben, indem sie diese in Bewegung und Rhythmus umzusetzen. Hierbei kommt dem Licht, und zwar sowohl dem natürlichen als auch dem ‹neuen› elektrischen Licht, eine große Bedeutung zu. Sonia Delaunay setzt dies dann nicht nur in ihren Bildern, sondern auch in Textilkunst und als Designerin um.

**18** Vgl. Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *APUZ* 26/27 (2015). <http://www.bpb.de/apuz/208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden?p=all> [09.02.18].

Die Kategorie des Nomadentums wäre deshalb zu ergänzen durch eine intersektionelle Analyse, die Gender im Fokus von Ethnizität, sozialer Klasse und *social space* (und anderen Kategorien) betrachtet. Die spätere Sonia Delaunay ist deshalb vor dem Hintergrund ihrer ukrainisch-jüdischen Herkunft, ihrer Sozialisation im St. Petersburger Großbürgertum und ihrer Existenz als weiblicher Teil eines Künstlerpaars im internationalen Soziotop von Montparnasse zu sehen. Sie praktiziert eine besondere Form von «privilegierter Mobilität» (Anna Lipphardt), deren Möglichkeiten und Radius nur zum Teil frei gewählt sind, da zugleich von den oben genannten Setzungen bestimmt.

Insgesamt soll hier allerdings jenes schöpferische Potenzial im Vordergrund stehen, das mit einer wie auch immer motivierten ‹Vertreibung› und der daraus resultierenden Fremdheitserfahrung freigesetzt wird, denn: «Das Exil, wie auch immer es geartet sein möge, ist die Brutstätte für das Neue».[19] Dies trifft ganz besonders auf Sonia Delaunays Existenz zu, die von einer tiefgehenden «déterritorialisation» und der damit einhergehenden «confusion des origines»[20]geprägt ist. Auf ihre Entwicklung trifft in besonderem Maße Vilém Flussers Binom «Exil und Kreativität» zu.

Sie arbeitet nicht nur als (zunehmend abstrakte) Malerin, sondern auch als Textilkünstlerin, wobei sie sowohl auf traditionelle russische Patchwork-Techniken als auch auf die avantgardistische Textilkunst ihrer Heimat zurückgreift und diese beiden Strömungen in ihren eigenen Arbeiten fusioniert. Mit ihrer *mode simultanée* und den von ihr entworfenen Stoffen, Kleidungsstücken und Accessoires ist sie seit den 20ern erfolgreich bei Künstlern, Schauspielern, Architekten und Journalisten sowie, seltener, in großbürgerlichen Milieus.[21] Delaunays Mode repräsentiert den neuen Lebensrhythmus und die fortschrittliche Tendenzen der 20er, mit denen sich ihre Träger*innen zu identifizieren scheinen: «L'homme et la femme ‹modernes›, célèbres et cultivés, revêtent le costume ‹moderne› qui est éminemment simultané.»[22] In einem Vortrag von 1927 an der Sorbonne präzisiert sie die Beziehungen zwischen Avantgardekunst und Mode, unterstreicht die enge

---

**19** Vilém Flusser: Exil und Kreativität. In: *Spuren* 9 (Dezember–Januar 1984/85), S. 9.

**20** Laurence Bertrand Dorléac: La confusion des origines. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 210.

**21** Vgl. Cécile Godefroy: *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, S. 74; zu den russischen Elementen in ihrer Textilkunst vgl. Sherry Buckberrough: Être Russe à Paris. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 44–70; zum ‹Transfer› ihrer Mode nach Deutschland: Margarete Zimmermann: Bâtisseuse de ponts.

**22** Cécile Godefroy: Sonia Delaunay et la modernité: les images de mode de la Boutique Simultanée. In: Stephanie Bung/Margarete Zimmermann (Hg.): *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 68–88, hier S. 74.

Verbindung von Mode und gesellschaftlicher Entwicklung und macht aus ersterer ein Medium zur Verbreitung und Durchsetzung der Simultankunst, «car cette sensibilité et cette vision nouvelle se traduisent dans la vie quotidienne, surtout dans l'habillement, et l'habillement de la femme avant tout [...]».[23] Für Sonia Delaunay führt eine radikale Modernität zu einer Synthese aller neuen von Geschwindigkeit und Technik bestimmten Formen des Lebens, zu reduzierten Schnitten und einer «tendance géométrique» sowie zu einer Modellierung des Körpers mit Hilfe von Farbe.[24]

Ein mittlerweile zur Ikone gewordenes Photo aus dieser Zeit, aufgenommen von Germaine Krull, zeigt Sonia Delaunay an ihrem Arbeitstisch, auf dem Boden ein simultaner Stoff, in einer Doppelrolle: als elegante, selbstbewusste Frau, die eine ihrer eigenen Kreationen trägt, und als Künstlerin, mit einem Pinsel in der Hand, die gerade an ihrem «Projekt Simultanstoff Nr. 6» arbeitet.[25]

Überhaupt ist die neue Kunstform der Photographie, ebenso ‹modern› wie ihr Gegenstand, die Mode, ein eminent wichtiges Medium für deren Verbreitung. Es sind anonyme Photographen, die Aufnahmen von Mannequins in Modellen aus Sonia Delaunays Werkstatt machen, oder aber befreundete Photographinnen wie Thérèse Bonney, Germaine Krull und Florence Henri.[26] Verbindungen anderer Art entstehen über den Film, auch dies ein neues Medium: Für Marcel L'Herbiers *L'Inhumaine* (1924)[27] und Le Vertige entwirft sie die Kostüme und die Dekors, für *Le P'tit Parigot* (1926) von René Le Somptier die Kostüme der Schauspieler und alle Interieurs,[28] in Zusammenarbeit mit dem Architekten Robert Mallet-Stevens. In der Wohnung der Delaunays am Boulevard Malesherbes wird zudem 1925 ein kurzer Film über Sonias Mode und die von ihr entworfenen Stoffe gedreht.[29]

Vor allem aber in ihren Beziehungen zu jüngeren zeitgenössischen Autoren entsteht eine Dynamik, von der auch Robert Delaunays Kunst profitiert: In Paris kommt in der Prosa eines Guillaume Apollinaire und in Gedichten wie Blaise

---

**23** Sonia Delaunay: L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire. In: *L'Art et la mode* 8 (19 Februar 1927), S. 258–259, hier S. 254.

**24** Ebda, S. 258.

**25** Der digitale Katalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt enthält diese Fotografie der Künstlerin in ihrem Pariser Atelier aus dem Jahre 1925: http://schirn.de/sturmfrauen/digitorial/

**26** Siehe hierzu Cécile Godefroy: Sonia Delaunay et la modernité, S. 68–88.

**27** Dieser Film, an dem auch der Architekt Mallet-Stevens maßgeblich beteiligt war, gilt als Manifest der modernen französischen Innenarchitektur.

**28** *Stills* finden sich unter anderem im *Querschnitt* von 1926 und bei Cécile Godefroy: *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, S. 201.

**29** Szenenphotos aus diesem Kurzfilm eines heute unbekannten Regisseurs in Cécile Godefroy: *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, S. 145–151.

Cendrars' «Sur la robe elle a un corps» (1914)[30] oder in Joseph Delteils «Poëme pour la robe future» eine Faszination durch die Simultankunst und nicht zuletzt durch Sonias *mode simultanée* zum Ausdruck. Ähnliches lässt sich bei Schriftstellern der spanischsprachigen Avantgarde beobachten.

## III Das Iberische Intermezzo (1914–21)

«En los espejos de tu cara, / el arte nuevo nos sonrie»: Mit diesen Versen aus seinem Gedicht «Sonia Delaunay»[31] drückt Isaac del Vando Villar seine Bewunderung für die fremde Künstlerin aus, die durch die gewaltige Welle des Ersten Weltkriegs mit ihrer Familie gleichsam nach Spanien gespült worden war. Andere Autoren wie Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro oder Guillermo de Torre werden es ihm gleichtun, die Ankunft der beiden Delaunays auf der Iberischen Halbinsel zelebrieren, mit ihnen zusammenarbeiten – und sie im Nachhinein in Figuren der hispanophonen Gegenwartsliteratur verwandeln. Dies lässt sich besonders deutlich in Rafael Cansinos-Assens' satirischem Roman *El movimiento V. P.* von 1921 beobachten. Hier erscheint Sonia als Sofinka Modernuska, eine schräge Avantgardekünstlerin, die alle spanischen Kollegen mit ihrer schokoladenlastigen Kulinarik-Kunst in ihren Bann schlägt. In der von Vando Villar und Luis Mosquera verfassten Komödie *Rompecabezos* (1921) verwandelt sich Sonia dagegen in die junge Malerin Lucy. Wie kommt es zu diesem Hype um die Delaunays, ganz besonders aber um Sonia?

Im Sommer 1914 verbringen die beiden mit ihrem Sohn Charles (*1911) und Roberts Mutter Berthe Ferien im baskischen Fontarrabie und beschließen bei Kriegsausbruch zu bleiben. Nur Sonia wird 1914 für einige Monate nach Paris zurückkehren (und bei ihrer Rückkehr nach Portugal als deutsche Spionin festgenommen). Dies ist der Beginn einer langen, bis 1921 andauernden Ellipse, mit verschiedenen Schauplätzen auf der Iberischen Halbinsel, eine Zeit, die Sonia im Rückblick als «les grandes vacances», die kreativste Zeit ihres Lebens bezeichnet.[32] Sie bedeutet aber zugleich eine neue Entwurzelung, die erfolgt, als das erste

**30** Der Titel der ersten Fassung vom 21.2.1914 lautete: «Première robe simultanée».
**31** Das Gedicht erschien bereits 1920 in der ultraistischen Zeitschrift *Grecia*, bevor es 1924 in die Gedichtsammlung *La sombrilla japonesa* aufgenommen wird.
**32** Sonia Delaunay: *Nous irons jusqu'au soleil*, S. 71: «La plus belle époque de ma vie, les grandes vacances… parce que j'ai pu travailler dans les meilleures conditions qu'un peintre puisse rêver: la luminosité violente de ce pays, l'animation de la rue qui me rappelait la Russie de mon enfance, les fêtes […].» – Eine gute Einführung in diese Jahre gibt Paloma Alarcó: Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal: 1914–1921. In: Tomàs Llorens/Brigitte Léal u. a. (Hg.): *Robert y*

französische «Exil [beginnt], zur Gewohnheit zu werden».[33] Dieser Aufenthalt lässt sie sich selbst erneut als ‹Fremde› erfahren. Zudem ändert sich mit der Russischen Revolution von 1917 schlagartig ihre wirtschaftliche Lage, denn Sonia verliert die Gesamtheit ihrer Einkünfte aus Russland, die der Familie bis dahin ein relativ komfortables Leben ermöglicht hatten.

Während dieser Jahre der nomadisierenden Bewegungen auf der Iberischen Halbinsel beginnt eine künstlerische Neuorientierung. Es ist deshalb ein Aufenthalt mit Scharnierfunktion, mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen, mit Übergängen und Wandlungen, denen zahlreiche von den Zeitumständen bedingte Ortswechsel und Bewegungen auf der Iberischen Halbinsel entsprechen: 1914 ziehen sie von Fontarrabie nach Madrid,[34] 1915 nach Lissabon und im Mai des gleichen Jahrs auf Anraten von Eduardo Vianna nach Vila do Conde im Nordwesten Portugals. Insgesamt werden sie in Portugal mit mehr Interesse aufgenommen als zunächst in Madrid, und in Portugal entsteht auch, gemeinsam mit ihren portugiesischen Künstlerkollegen, das Projekt *Corporation nouvelle*, einer Vereinigung zur Verbreitung der Simultankunst.

Die deutsche Kriegserklärung gegen Portugal vom März 1916 bereitet diesem Vorhaben indes ein abruptes Ende, und die Delaunays lassen sich in der galicischen Hafenstadt Vigo nieder, dann in dem Dörfchen Valença o Minho im Norden Portugals, bis sie im Herbst 1917 nach Barcelona ziehen, wo beide Künstler ausstellen und sie stärkere Resonanz finden als in dem zunächst noch eher provinziellen Madrid. Ende 1917 kehren sie dorthin zurück und treffen dort auf Tristan Tzara, auf Diaghilev und Picasso sowie generell auf eine größere Gruppe internationaler Avantgarde-Künstler und Menschen, die aus verschiedenen Gründen vor dem Krieg geflohen sind.[35]

1918 eröffnet Sonia in Madrid, «au coin de la luxueuse Calle de Serrano»,[36] die *Casa Sonia* (mit Filialen in Bilbao, San Sebastián und Barcelona), um die von

*Sonia Delaunay. 1905–1941*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza: 2003, S. 176–88. Zu ihren Kontakten zur portugiesischen Avantgarde: Paulo Ferreira (Hg.): *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. PUF: Paris 1972.

**33** Vilém Flusser: Exil und Kreativität, S. 6.

**34** In Madrid interessiert sich zunächst nur Ramón Gómez de la Serna für sie, der 1914 die Tertulia des Café de Pombo ins Leben gerufen hatte.

**35** Unter anderem der seit 1907 zwischen Paris und Madrid lebende Diego Rivera mit Angel Zárrada und der russischen Malerin Angelina Beloff, ferner Jacques Lipchitz, Marie Laurencin und ihr Mann, der deutsche Maler Otto von Wätgen. Im Sommer 1918 kommt noch Vicente Huidobro hinzu.

**36** Mechthild Albert: Apollinaire et la mode simultanée: Sonia Delaunay entre Paris et Madrid. In: Wieslaw Kroker (Hg.): *Apollinaire à travers l'Europe*. Warschau: Wydawnictwa Uniwersytetu

ihr entworfenen ‹simultanen› Accessoires und Kleidungsstücke zu vertreiben und sich neue Einnahmequellen zu erschließen. 1919 stellt sie in Bilbao aus, dann wieder in Madrid, wo sie im gleichen Jahr noch die Innendekorationen für das neu eröffnete Revuetheater *Petit Casino* entwirft. Zugleich wird die Wohnung der Delaunays, wie später auch in Paris, eine Anlaufstelle für die junge Generation: «Los jóvenes ultraistas sintieron una gran fascinación por el matrimonio Delaunay y contaron con ellos en todas sus actividades y publicaciones.»[37]

Neben diesen Kontakten überrascht das gleichzeitige europäische *rayonnement* der Werke der Delaunays. Neue Vernetzungen entstehen, bereits bestehende werden intensiviert: Gemeinsam mit Robert stellt sie im Frühling 1916, vermittelt über Herwarth Walden, dessen schwedische Frau Nell[38] und den seit 1915 in Schweden lebenden italienischen Maler Arturo Ciacelli in der Stockholmer *Nya Konstgalleriet* aus.[39] Ferner wird sie von Serge Diaghilev mit dem Entwurf der Kostüme für die Londoner Aufführung von Michel Fokines *Cleopatra* (1918) durch die *Ballets Russes* betraut, die ein großer Erfolg wird – und kehrt mit ihrer Kunst nach Berlin zurück, wo sie 1920 mit zahlreichen Werken erneut in der Galerie *Der Sturm* präsent ist.

Noch wichtiger sind indes ihre Vernetzungen mit den iberischen Avantgarden. Die Delaunays treten damit in gewisser Hinsicht die Nachfolge von Apollinaire an, als Vertreter des «nouvel esprit», und werden – vor allem Sonia – schnell zu den «chouchous des cercles d'avant-garde de la capitale espagnole»[40], für die hier die Namen von Manuel de Falla, Guillermo de Torre, Vicente Huido-

---

Warszawskiego 2015, S. 118. Ich danke der Verfasserin für die Bereitstellung ihres Aufsatzes. Paloma Alarcó: Periplo, S. 184, gibt als Datum hierfür das Jahr 1919 an.

**37** Paloma Alarcó: Periplo, S. 185.

**38** Nell Walden (1887–1975), geborene Roslund, ist eine schwedische Kunstsammlerin, abstrakte Malerin und Kämpferin für die Kunst der Avantgarde, ohne deren (auch finanzielle) Unterstützung die Galerie *Der Sturm* nicht hätte bestehen können. Sie selbst ist dort eine der meist ausgestellten Künstlerinnen, und vermutlich ist es ihr zu verdanken, dass dort generell Malerinnen ungewöhnlich stark vertreten sind. Siehe hierzu Teresa Koester: Die schwedische Künstlerin Nell Roslund prägte die Sturm-Bewegung an der Seite ihres Mannes Herwarth Walden. Gleichzeitig ist ihre Kunst ohne den Sturm nicht denkbar, <http://www.schirn.de/magazin/kontext/ein_leben_im_sturm_nell_roslund/> [05.03.2018].

**39** Der ‹Löwenanteil› dieser Ausstellung besteht allerdings aus Werken von Sonia. Diese von Ciacelli angeregte Konstruktion einer Nord-Süd-Achse der Avantgarden erhellt Annika Öhrner: Delaunay e Estocolmo/Delaunay and Stockholm. In: Ana Vasconcelos (Hg.): *O Círculo Delaunay: The Delaunay Circle*. Lissabon: Centro de Arte Moderna Gulbenkian 2016, S. 37–81/ S. 205–226. Ich danke der Verfasserin für die Zusendung ihres Aufsatzes.

**40** Mechthild Albert: Apollinaire et la mode simultanée: Sonia Delaunay entre Paris et Madrid, S. 118; zu de Torres Artikel in *Alfar* siehe Susana Cendán: Sonia Delaunay & *Alfar*: Pasajes de una relación singular.

bro, Rafael Cansinos Assens, Isaac del Vando Villar und Ramón Gómez de la Serna stehen sollen. Vor allem die Beziehungen zu letzterem, der Sonias textile Experimente mit Artikeln in Zeitschriften wie *El Figaro*, *La Espera*, *Nuevo Mundo* und *Elegancias* eskortiert und ihr auch nach ihrer Rückkehr nach Paris verbunden bleibt, zeugen von Intensität und Kontinuität.

Großes Interesse an den Delaunays zeigt auch Guillaume de Torre. Er übersetzt 1922 nicht nur Blaise Cendrars' Gedicht «Sur la robe elle un corps», eine Hommage an Sonias Simultanmode, sondern widmet in seinem einzigen Gedichtband *Hélices* (1923) den beiden Delaunays jeweils ein längeres Poem. Der Titel dieses Bandes erinnert an Roberts gleichzeitig entstandenes Gemälde *Hélice* («Propeller»)[41] und damit an ein immer wiederkehrendes Motiv seiner Kunst.

Außerdem veröffentlicht de Torre in der Avantgardezeitschrift *Alfar* den Artikel «El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk» und verfolgt das (allerdings letztendlich nicht realisierte) Projekt eines zweisprachigen Gedichtbands mit dem Titel *Danse de la couleur* und Illustrationen von Sonia Delaunay.[42]

Verweilen wir abschließend noch kurz bei *Hélices*[43] und dem in der Bibliothèque Nationale konsultierbaren letzten Korrekturabzug dieses Buchs aus dem Besitz von Robert und Sonia Delaunay. Ihm vorangestellt ist der folgende handschriftliche kolophonartige Paratext, als eine Geste der (Künstler-) Freundschaft und Versuch, diese dauerhaft in das beiderseitige Gedächtnis einzuschreiben:

> Pour l'historique. Collection des épreuves qui [sic] possèdent mes chers amis Delaunay's [sic], voici les premières du premier livre de son premier admirateur espagnol Guillermo de Torre. Madrid, 3 fev. 1923.[44]

De Torre widmet zunächst Sonia den gesamten 2. Teil (*Trayectorias*): «Pour Mme Sonia Delaunay.» Es folgen, zu Beginn von Teil 3 (*Bellezas de hoy*), das typographisch innovative Poem «Torre Eiffel» für Robert, dann der graphisch ebenfalls sehr bewegte «Arco Iris (a Sonia Delaunay Terck) [sic]», dessen zentrales Bild – der Regenbogen – sich bereits zu Beginn von Isaac del Vando Villars Huldigungsgedicht für die Künstlerin fand. Guillermo de Torre versucht, Sonias

---

**41** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Delaunay_-_H%C3 %A9lice_-_1923_-_Wilhelm-Hack-Museum.jpg

**42** Diese Information in Juan Manuel Bonet: *Diccionario de la vanguardias en España (1907–1936)*. Madrid: Editorial Alianza 1995, S. 195.

**43** Ich danke Catarina von Wedemeyer für ihre ‹Amtshilfe› bei der sprachlichen Erschließung dieses Gedichts.

**44** Guillermo de Torre: *Hélices*. BnF, Réserve, Rés. Fol. Z Delaunay 19. Da es dort keine Seitenzählung gibt, verzichte ich bei Zitaten aus dieser Fassung von *Hélices* auf die Nachweise.

Malerei und ihren Umgang mit Farben in Poesie umzusetzen.[45] Sein Poem, selbst ein bunter Regenbogen mit zahlreichen Effekten, huldigt Sonia als einer künstlerischen Agitatorin und dynamischen Erfinderin neuer Farbkontraste, neuer Formen und «nuevos acordes decorativos» – und als einer Vermittlerin zwischen Ost und West, zwischen östlichen und westlichen Ästhetiken. In dieser Rolle erscheint sie als die ‹Fremde› schlechthin, die mit «Primärfarben von einer östlichen Schrillheit» und «elektrischen Reflexen» arbeite, letzteres vermutlich eine Anspielung auf ihr Gemälde *Prisme électrique* von 1914.[46] Dies alles verbinde sich harmonisch, so de Torre, mit dem ‹Einheimischen›, «unserer hypervitalistischen okzidentalen Grundierung»:

> S o n i a e n f o c a s u r e f l e c t o r
> i l u m i n a n d o n u e v o s a c o r d e s d e c o r a t i v o s
> Colores primarios de estridencia oriental
> se combinan con reflejos eléctricos
> en nuestro hipervitalista fondo occidental.

Der Bezug zu Sonias Mode wird über eine längere Paraphrase von Apollinaires Kommentar in *La femme assise* zu ihrem ‹simultanen› Look bei ihren Auftritten mit Robert im Bal Bullier hergestellt. Diese Passage wirkt wie eine Collage und belegt erneut Apollinaires Bedeutung als *figure de référence* der internationalen Avantgarden.[47] Eine ähnliche Funktion hat das ebenfalls einmontierte Blaise Cendrars-Zitat «Le [sic] profondeur de la couleur simultanée est l'inspiration nouvelle.»

1921 kehrt das Künstlerpaar nach Paris zurück, wo Tristan Tzara die Delaunays wieder in die avantgardistischen Kreise integriert. Vielleicht kann man mit Jordi Cerdà Subirachs ihr langes, von zahlreichen Begegnungen mit Vertretern der dortigen Avantgarden gesäumtes iberisches Intermezzo als in letzter Instanz gescheitert betrachten.[48] Doch für die Delaunays bedeutet es einen Wendepunkt

---

**45** Zu einer detaillierteren Interpretation dieses Poems siehe Mechthild Albert: Apollinaire et la mode simultanée, S. 119–124.

**46** Vgl. ebda., S. 123.

**47** Siehe hierzu erneut Mechthild Albert.

**48** Jordi Cerdà Subirachs: Mouvement de nouveauté. In*: Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890–1936). Relacões literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890–1936).* Badajoz: MEIAC 2010, S. 213–230, hier S. 227: Das Künstlerpaar der Delaunays habe «su incapacidad por mediar entre los distintos focos de modernidad peninsular» bewiesen; und: «no podemos escribir otra historia: el vedaval del mouvement de nouveauté no consigue mediar a su entorno, pese la cartografia descrita, un dialogo franco entre la modernidad ibérica.» Ich danke dem Verfasser für die freundliche Zusendung seines Aufsatzes. Allgemeiner hierzu: Hanno Ehrlicher: Mode, Modernismo und Avantgarde. Maskeraden der ästhetischen Moderne im spanisch-

in Richtung neuer Erfahrungen mit Farbe und Licht, und es trägt zu einer verstärkten Internationalisierung ihrer künstlerischen Netzwerke bei.

## IV Transmediale Bewegungen: Portraits als Garanten der Gruppen-Kohäsion

Bewegungen anderer Art werden ausgelöst, wenn in den Medien Literatur oder Kunst die Delaunays bzw. Mitglieder ihres Freundeskreises porträtiert werden. Dies sind reziproke Gesten der wechselseitigen Integration zwischen Literaten und Künstlern – im ersten Beispiel porträtiert ein junger Autor Sonia Delaunay und ihre Wohnung, in dem zweiten ist es Robert Delaunay, dem der rumänische Dichter Tristan Tzara Modell sitzt.

Der Surrealist René Crevel (1900–1935) fühlt sich von dem erfolgreichen Künstlerpaar der Delaunays stark angezogen und betrachtet die beiden als seine ‹Ersatzfamilie›.[49] Als Verfasser von «La mode moderne. Visite à Sonia Delaunay» verdanken wir ihm ein intensives atmosphärisches Bild der Künstlerin im ‹Gehäuse› ihrer Wohnung am Boulevard Malesherbes und zugleich eine Vorstellung von ihrer Wirkung auf die junge Schriftstellergeneration. Andere Künstlerfreunde wie Gómez de la Serna oder ausländische Journalistinnen wie Helen Grund (Hessel)[50] werden es ihm gleichtun, aber Crevels Text, eine einzigartige Mischung aus Reportage, Reflexion über moderne Kunst und Hommage an die Künstlerin, entfaltet ein dichtes Geflecht künstlerischer und menschlicher Beziehungen. Er erscheint 1925 in der dezidiert international ausgerichteten, mehrsprachigen rumänischen Avantgardezeitschrift *Integral*.[51] Die Delaunays sind dort äußerst präsent: So in Ilarie Voroncas «Simultaneismul in arta. De verba cu

---

sprachigen Kulturraum. In: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarden und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im künstlerisch-literarischen Feld*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 127–146 (linguae & litterae, Bd. 37).

**49** Vgl. François Buot: *René Crevel*. Paris: Grasset 1991, S. 65. Mit seinen deutschen Netzwerken – er ist mit Klaus und Erika Mann wie auch mit «Mopsa» (Dorothea) Sternheim befreundet, lebt einige Monate in Berlin, publiziert in Alfred Flechtheims *Querschnitt* – ist Crevel zudem eine wichtige transnationale Mittlerfigur.

**50** Zu ihrem Besuch bei den Delaunays siehe Margarete Zimmermann: Bâtisseuse de ponts, S. 190–191.

**51** *Integral. Revista de Sinteza Moderna* erschien in Bukarest und in Paris und wurde von Marcel Janco (1895–1984) begründet, der auch das Zürcher Cabaret Voltaire mit ins Leben gerufen hatte. Sie existierte von 1925–1928 und sollte die rumänische Avantgarde mit den anderen europäischen Avantgarden vernetzen (für den Zugang zu *Integral* und weitere Informationen danke ich Julia

Robert Delaunay»[52], entstanden anlässlich eines Atelierbesuchs, ferner über die Reproduktion eines Gemäldes von Sonia Delaunay mit drei Frauen an einer Treppe, über Robert Delaunays Entwürfe zu einem Portrait des Surrealisten Joseph Delteil sowie schließlich über ein Sonia gewidmetes Gedicht von Benjamin Fondane.[53]

In der Originalfassung in *Integral* gibt es drei Illustrationen zu Crevels Text. Die erste ist ein Photo von Sonias ebenfalls 1925 eröffneter Boutique *Simultané*. Wir sehen ein Schaufenster mit vier großen hängenden Stoffbahnen, die vier unterschiedliche Stoffe zeigen. Auffällig ist die dezidiert moderne Fassade dieses Ladenlokals, dessen Fensterfronten an Le Corbusier erinnern. Auf der zweiten Seite des Crevel-Textes sehen wir die Rückenansicht von Sonia Delaunays für die amerikanische Schauspielerin Gloria Swanson angefertigtem Mantel, mit geometrischen Mustern mehrfarbig bestickt. Am Textende und als Schlussakzent eine Skulptur von Jacques Lipchitz[54], der wie die Delaunays 1914 in Spanien geblieben war und ebenfalls an der *Sturm*-Ausstellung von 1922 teilgenommen hatte.

In einer ‹beweglich-flanierenden› Prosa beschreibt Crevel die Wohnung der Delaunays als einen in sich geschlossenen, zugleich aber für Freunde offenen Raum, in den er seine Leser/innen gleichsam hineinzieht. Es ist eine kleine Heterotopie – ein Mikro-Raum mit besonderen Gesetzen und Möglichkeiten innerhalb des Makro-Raums der Stadt Paris –, in dem Vertreter verschiedener künstlerischer Avantgarden einvernehmlich koexistieren, wie gleich zu Beginn deutlich wird:

> Dès l'entrée, ce fut une surprise. Les murs étaient couverts de poèmes multicolores. *Georges Auric,* un pot de peinture dans une main, s'appliquait de l'autre à dessiner une splendide clef de sol; à côté de lui *Pierre de Massot* traçait une phrase amicale; le maître de maison conviait tout nouvel arrivant au travail, faisait admirer le rideau de crêpe de Chine gris, où Sonia DELAUNAY, sa femme, en arabesques de laine, avait, par le miracle d'harmonies

---

Dondorici). Crevels Artikel ist erneut abgedruckt in: René Crevel: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. von Maxime Morel. Paris: Éditions du Sandre 2014, S. 394–397.

**52** Ilarie Voronca: Simultaneismul in arta. De verba cu Robert Delaunay. In: *Integral* 6/7 (Oktober 1925), S. 3–4; mit einem Foto von Robert Delaunay und Reproduktionen von zwei Werken. Ilarie Voronca (Ps. für Eduard Marcus, 1903–1946), der auch von Robert Delaunay porträtiert worden ist, ist ein rumänisch-französischer Essayist und Theoretiker.

**53** Diese zuletzt genannten drei ‹Spuren› der Delaunays finden sich in: *Integral* 10 (Januar 1927), S. 13; *Integral* 13/14 (Juni/Juli 1927), S. 4, und ebda., S. 11. Der Autor, Filmregisseur und Übersetzer Benjamin Fondane (1888–1944; eigentlich Benjamin Wechsler oder Wexler), eine zentrale Figur der rumänischen Avantgarde, lebt ab 1923 in Paris. Er wird 1944 in Auschwitz ermordet.

**54** Chaim Jakoff Lipchitz (1891–1973) lebt seit 1909 in Frankreich, bevor er 1941 in die USA emigriert. Gómez de la Serna widmet ihm in seinem Buch *Ismos*, dem Rückblick auf die Avantgarden der 20er, ein eigenes Kapitel mit dem Titel «Lipchitzmo».

> indéfinissables, brodé à vif l'inspiration de *Philippe Soupault*, tout son humour, toute sa poésie.[55]

Der Autor geht hier, mit einem *clin d'œil* in Richtung Apollinaires Ästhetik der *surprise*, beim Betreten dieses besonderen Raums sogleich in *medias res* und präsentiert ein spielerisch-friedliches Arbeitsbild zweier Künstler – des Komponisten Georges Auric und des Schriftstellers Pierre de Massot.[56] Anwesend ist ferner Robert Delaunay, der auf ein gesticktes Kunstwerk von Sonia hinweist, auf Philippe Soupaults auf «S» alliterierendes (Gelegenheits-) Gedicht.[57] Seine Übertragung auf einen Vorhang aus Crêpe de Chine und in einen konkreten Gebrauchskontext indiziert durch den Medienwechsel die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. Zugleich erinnert dieses Verfahren an die *robes-poèmes*, von denen noch die Rede sein wird. Der relativ einfache Text des von den Grußworten «Bonjour – Bonsoir» und der Signatur «Philippe Soupault» gerahmten Gedichts lautet:

> Sur le vent
> Sur la terre
> Souvenez-vous des
> Silences rouges et verts des
> Sourires oranges
> Surtout n'oubliez pas
> Sonia Delaunay
> Son fils et son mari Robert qui vous
> Saluent.

Mit seiner Verwandlung in ein *poème-rideau* und seiner Projektion auf einen hellen textilen Grund verändert sich das Gedicht und bekommt einen poetischen wie auch pragmatischen ‹Mehrwert›. Dies geschieht, indem Sonia die Schrift auf Papier in schwarze und rote, auf hellem Crêpe de Chine gestickte Lettern verwandelt, mit einem ornamentalen S, indem sie mit verschiedenen Schriftgrößen und Schriftarten spielt und indem sie das kleine Gedicht durch seine Positionierung an einer Wand in neue Formen der Rezeption überführt.

---

**55** René Crevel: La mode moderne. Visite à Sonia Delaunay. In: *Integral* 6/7 (Oktober 1925), S. 18–19, hier S. 19. Alle Hervorhebungen vom Autor. Kleinere Unstimmigkeiten in der Interpunktion oder in der Syntax werden im Folgenden nicht eigens hervorgehoben.

**56** Georges Auric (1899–1983) ist Mitglied des *Groupe des Six*; eine seiner Kompositionen wird während der Aufführung des *Cœur à gaz* gespielt. Pierre de Massot (1900–69), ein Freund von Tristan Tzara, wirkt 1923 in der Rolle des *Nez* ebenfalls an dieser Aufführung mit.

**57** Soupault lernt die Delaunays 1922 auf Empfehlung von Pierre Reverdy kennen.

Aber vor allem ist die Wohnung der Delaunays für Crevel ein Ort der «choses neuves»[58], aufregend neuartiger Dinge, von ihm präsentiert als probate Mittel gegen die zeittypische Melancholie, den «ennui»,[59] gegen «le malaise parisien des années 1920–1923 et l'écœurement de la jeune génération».[60] Sie weist einen Weg aus dem Überdruss am Überkommenen, am überladenen *Fin de Siècle*-Dekor, hin zu einer neuen, geradezu sinnlichen Freude an den Dingen des Lebens und am Leben *tout court*:

> Nous en avons assez des lits où l'on n'a pas envie de faire l'amour, des salles à manger où l'on perd l'appétit, des fauteuils où l'on ne peut s'asseoir; il faut remercier Sonia DELAUNAY de ses robes que nous voudrions offrir aux corps les plus chers pour nous consoler de ne point toujours les avoir adorablement nus auprès de nous; [...] je veux encore la remercier plusieurs fois d'avoir supprimé le préjugé hiérarchique, d'aimer suffisamment la vie, la vie magnifique, pour nous offrir des chefs-d'œuvre qui embelliront nos gestes quotidiens.[61]

Sonia Delaunay ist für den jungen Surrealisten eine Künstlerin, die den Alltag und das Leben mit neuen Impulsen versieht und es auf eine ‹moderne› Weise verschönert, erneut lebenswert macht. Sie zeigt über ihre Kunstwerke, ihre Mode und ihr Design den Weg zurück zu einer verlorengegangenen oder verloren geglaubten Totalität – «De chaque création, elle fait un tout» und: «Elle crée, mais ce qu'elle crée, c'est moins une robe, une écharpe, qu'une nouvelle créature».[62] Aus Kleidungsstücken wie auch aus Accessoires entstehe, so noch einmal Crevel, stets ein neues Ganzes, in diesem Fall: ein «neues Wesen».[63] Eine Aufnahme von Germaine Krull aus dieser Zeit zeigt Delaunay (in einem selbst entworfenen Rock) neben einer weit geöffneten Tür in ihrer Wohnung am Boulevard Malesherbes, beschrieben mit Gedichten in verschiedenen Sprachen; an der Wand hinter ihr Modezeichnungen und Modephotos.

Bei ihrem Versuch, sich als Avantgardekünstlerin, zudem als Ausländerin auf dem ‹urfranzösischen› Feld der Mode zu etablieren und aus dieser ein Medium im gemeinsamen Kampf um die Durchsetzung der abstrakten Kunst zu machen, unterstützt sie Robert. Dies geschieht bereits in den 20er Jahren mit seinen Portraits von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die Sonias Modelle tra-

---

**58** René Crevel: La mode moderne, S. 18.
**59** Ebda, S. 18: «Donc, à ceux qui s'ennuient, las des systèmes, des poncifs anciens et dernier cri, des faux styles, des journées sans lumière, des vêtements en série [...].»
**60** Béatrice Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques 1918–1945*. Paris: Gallimard 2017, S. 69.
**61** René Crevel: La mode moderne, S. 19.
**62** Ebda, S. 19.
**63** In *Ismos* widmet Ramón Gómez de la Serna den beiden Delaunays und ihrer Kunst das Kapitel «Simultanismo». Auch dort erfolgt der erste Zugang über das Betreten ihrer Wohnung.

gen, wie z.B. von Simone Heim (der Frau des Couturiers Jacques Heim) oder Madame Mandel. Später, um 1937, verfasst er noch einen erhellenden Essay über Sonias Simultanstoffe.[64]

Zugleich ist das Tragen dieser Kleidungsstücke ein Zeichen der Freundschaft, der Zugehörigkeit zur «Delaunay-Bande»[65] und/oder zu einer internationalen Avantgarde, die versucht, die Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Es repräsentiert aber auch emotionale Verbundenheit und Bindungen. Dies lässt sich besonders gut an Roberts Portrait des jungen Dichters Tristan Tzara aus dem Jahr 1923 zeigen.[66]

Es präsentiert ihn in Frontalansicht mit Monokel und einem ins Leere gehenden Blick, in grauem Anzug und in der Pose eines melancholischen Dandys, in einem leeren Raum sitzend, der auf die Deterritorialisierung und Einsamkeit des Emigranten hinzuweisen scheint. Wie eine große Schlange umschlingt ihn ein riesiger hellbrauner Delaunay-Schal, bestickt mit geometrischen Motiven in lebhaften Simultanfarben, deren Dynamik mit der nachdenklich-melancholischen Haltung des Porträtierten und mit der Dominanz der Tzara primär zugeordneten Farben Schwarz und Grau kontrastiert. Dabei weist eine dreifache und dreifarbige Pfeilspitze dynamisch in Richtung Kopf. Das (zudem wärmende) Accessoire wirkt wie ein deutlicher Kontrapunkt zur Vereinzelung des emigrierten Dichters in einem leeren Raum. Es signalisiert Zugehörigkeit und emotionale Geborgenheit und zeigt an, dass der «etwas waisenkindhafte»[67] rumänische Emigrant mit dem Kreis um die Delaunays eine ‹Familie› und mit René Crevel – ebenfalls Träger von Sonias Simultanmode – einen ‹Bruder› gefunden hat.

**64** Robert Delaunay: Les tissus simultanés de Sonia Delaunay. In: *Du cubisme à l'art abstrait*. Herausgegeben von Pierre Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N. 1957, S. 204–209.

**65** Sonia Delaunay: *Nous irons jusqu'au soleil*, S. 105.

**66** https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/retrato-tristan-tzara-portrait-tristan-tzara. Tristan Tzara, Jg. 1886, kommt nach dadaistischen Anfängen in Zürich und einem Aufenthalt in New York 1919 in Paris an.

**67** François Buot: *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*. Paris: Grasset 2002, S. 160.

# V Texte und Textilien: Verflechtungen, Verwandlungen

## V.a Pappkameraden: Die Kostüme für «Le cœur à gaz»

Crevels erster Eindruck beim Betreten der Delaunayschen Wohnung ist ein Arbeitsbild. Er versucht zugleich, die gerade entstandenen zeichnerischen Entwürfe der Theaterkostüme zu beschreiben:

> Quand j'entrai, Sonia DELAUNAY finissait de dessiner les costumes que nous devions porter au coeur à gaz; ces costumes étaient très simples, parfaitement raisonnables, allais-je écrire; j'entends qu'ils n'étaient point faits, suivant l'expression courante, de bouts et de morceaux; ils étaient nés sous le crayon, composés, définitifs; ils étaient certes des costumes aussi peu ressemblants que possible à tous ceux qu'on avait jusqu'alors imaginés; leur audace directe qui devait d'un seul coup les imposer. Ainsi, une fois de plus, fut-il, [sic] prouvé que la spontanéité de l'inspiration lui vaut seule d'être objective [...].[68]

Crevel unterstreicht die Rationalität und den Minimalismus der beiden von Sonia Delaunay entworfenen Kostüme für die zweite Aufführung von Tzaras höchst ungewöhnlichem Dada-Stück,[69] und zwar die der Figuren *Bouche* und *Œil*, gespielt von Jacqueline Chaumont und Crevel. Dieses Spektakel ist in seiner Gesamtheit eine Mischung aus Dada-Elementen mit sowjetischen Aufführungspratiken, hereingeholt über den Regisseur Yssia Sydersky, über das Bühnenbild mit einer großen Zick-Zack-Treppe von Naoum Granowski und über den mit den restlichen Kostümen beauftragten Maler Victor Barthe. Zugleich ist es ein in jeder Hinsicht theatralischer Schlussakzent der französischen Dada-Bewegung.

Das Stück, für das Robert Delaunay das Plakat entwirft,[70] wird am 6. Juli 1923 im Théâtre Michel als Höhepunkt der *Soirée du Cœur à barbe* aufgeführt. Auf dem von dem russischen Poeten Iliazd entworfenen Programm stehen außerdem musikalische Uraufführungen von Auric, Milhaud, Satie und Stravinsky, ferner

**68** René Crevel: La mode moderne, S. 18.

**69** *Le cœur à gaz* war bereits im März 1922 in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* erschienen, zu der Sonia seit 1913 Kontakt hat.

**70** Das 1906 gegründete Theater befindet sich in der Rue des Mathurins im bürgerlichen VIII. Arrondissement. Robert Delaunays farbiges Plakat für diese Soirée, heute im Besitz der MoMA, ist zu sehen auf <www.moma.org/collection/works/7158?artist_id=1479&locale=en&sov_referrer=artist> [28.02.2018]. Sonia Delaunays Kostüme für dieses Stück sind wieder abgebildet in Tristan Tzara: *Le cœur à gaz. Costumes de Sonia Delaunay*. Paris: Damase 1977.

«des danses (costumes de Sonia Delaunay) dans des décors de van Doesburg»,[71] die Projektion von Kurzfilmen von Charles Sheeler, Hans Richter und Man Ray, Gedicht-Rezitationen sowie eine Ansprache von Ribemont-Dessaignes.

Sonia Delaunay zeichnet insgesamt sieben Kostümentwürfe und steht mit diesen Arbeiten für das Theater in der Tradition von russischen Avantgardekünstler*innen wie Ljubow Popowa, Alexandra Exter oder Kasimir Malewitsch.[72] Ihre Aquarelle zeigen zugleich ihre Schwierigkeiten mit *Le cœur à gaz*, diesem Dada-Stück, das in Form (Dreiakter) und Inhalt (Liebesdrama) ein Simulakrum des bürgerlichen Theaters ist und das Tzara als «la seule et plus grande escroquerie du siècle en trois actes»[73] bezeichnet. Seine Figuren, die Bestandteile des menschlichen Gesichts *Sourcil* (Augenbraue), *Œil* (Auge), *Bouche* (Mund), *Nez* (Nase), *Oreille* (Ohr), *Cou* (Hals), sind Simulakren von Menschengestalten. Die Kostüme verharren dementsprechend in einer Schwebe zwischen Human und Abstrakt, zwischen Beweglichkeit und Starre. Insgesamt geht allerdings die Originalität ihrer Kostümentwürfe unter in einem «pâle décalque des mises en scène soviétiques.»[74]

Sieht man sich *à titre d'exemple* das Kostüm der Frauenfigur *Bouche* genauer an, so fallen bei diesem halb figurativen, halb abstrakten Entwurf die zunächst relativ strenge Sprache der Formen und der Farben sowie eine minimalistische Gestaltung des Körpers auf. Die Farben sind reduziert auf ein dominantes helles Rot für die Modellierung von Oberkörper und Armen, und auf ein helles Grün, das in zwei Kreisen die weibliche Brust markiert und in Wellenlinien ein Muster auf dem weißen Rock zeichnet.[75] Für die Andeutung eines Mantels aus sechs Dreiecken, der Haare und der Schuhe in Form von winzigen Dreiecken greift die Künstlerin auf ein konstrastierendes Hellgrau und Schwarz zurück.

Das Kostüm für *Oeil* ist eine konventionellere Komposition in Schwarz-Weiß. Sie beruht auf dem Wechsel von flächigem Schwarz auf Jackett und Schuhen mit Schwarz-Weiß-Streifen auf der Krawatte, den Hosen und dem Hut. Bei der Über-

---

**71** Das Konzept dieses Abends geht auf den Majakowski-Freund Iliazd zurück. Siehe hierzu: «Cœur à gaz». In: *La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977 (s.p.). Van Doesburg beteiligt sich letzten Endes nicht, und die Mehrzahl der anderen Programmpunkte fällt ebenfalls aus.

**72** Siehe hierzu Reinhard Spieler/Nina Gülicher (Hg.): *Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russischen Avantgarde*. München: Hirmer 2012.

**73** Zit. nach Jürgen Grimm: *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930*. München: Beck 1982, S. 245. Die sechs Figuren des Stücks werden dargestellt von Jacqueline Chaumont, Herrand, Saint-Jean, Baron, Crevel und Massot.

**74** Didier Plassard: *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme 1992, S. 242.

**75** In einer anderen Kostümzeichnung für dieselbe Figur wird die Farbgebung auf Schwarz-Gelb-Beige reduziert.

tragung in ein reales Bühnenkostüm aus Pappe (von dem nur Schwarzweiß-Aufnahmen existieren) erfolgt eine deutliche Vergröberung der Linien und vermutlich auch der Farben. Die leichte, ‹schwebende› und zugleich strenge Eleganz des ursprünglichen Entwurfs geht dabei partiell verloren.

Sehr viel radikaler in Richtung einer ‹Enthumanisierung› und Geometrisierung des Körpers geht ihr Entwurf für das Kostüm der «Gelben Tänzerin» («Danseuse Jaune»), die sich in einem Zwischenspiel nach der Musik von Georges Auric bewegen sollte, deren Auftritt jedoch letztendlich wegfiel. Hier beschränkt sie sich auf die Farben Schwarz, Weiß und Gelb und dekonstruiert den Frauenkörper in Dreiecke, Kreise, Ovale und winzige Trapeze.[76]

Das Gesamtprojekt dieser Aufführung situiert sich damit am Zusammenfluss verschiedener avantgardistischer Kunstformen, vertreten durch französische und nach Frankreich emigrierte Künstler, die aus den USA sowie aus West- und Osteuropa stammen. In seiner Aufführung von 1923 repräsentiert *Le cœur à gaz* eine intensive Form von Fremdheit, die in eine neue, ‹fremde› Form von Theaterästhetik umschlägt. Die Aufführung bzw. der Versuch dazu und die gewaltsame Reaktion der anwesenden Surrealisten Breton, Éluard, Aragon und Péret lassen sich mit Vilém Flusser *auch* verstehen als «polemischer Dialog» der «Vertriebenen», der die «Eigenart der Ureinwohner bedroht» und «durch seine Fremdheit in Frage [stellt].»[77]

## V.b «Poetische Seufzer» auf Textil: Die *Robes-poèmes*

Doch es gibt noch andere Formen der Verwandlung von Text in Text-Bilder, in Figurengedichte in der Nachfolge von Apollinaires Calligrammes. Als Dank für Sonias Geschenk einer «cravate simultanée» schenkt Rámon Gómez de la Serna der Künstlerin als Neujahrsgabe ein «Fächergedicht», seinen Abanico de palabras, ein elegantes Damen-Geschenk und zugleich eine Hommage an die Mehrsprachigkeit der Hausherrin.[78] Gómez de la Serna beschreibt 1931 im Rückblick die Entstehung dieser Gegengabe folgendermaßen:

> Un día Sonnia [sic] decora la casa de poemas y a mí me pide uno. Mi castellano iba a lucirse junto a otras lenguas: francés, ruso, alemán, chino y zaoum, una lengua poética nueva que acaban de inventar en Rusia […].

76 Siehe: Sonia Delaunay: *27 tableaux vivants*. Mailand: Edizioni del Naviglio 1977, (s.p.).

77 Vilém Flusser: Exil und Kreativität, S. 9.

78 Zugleich erinnern diese Gabe und ihr Kontext an Praktiken des frühneuzeitlichen Salons: siehe hierzu Stephanie Bung: *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles Lettres*. Tübingen: Narr 2013 (Biblio17).

> Dando vueltas a la idea, y después de comprar dos grandes pliegos de papel que encolé por la mitad, inventé el Abanico de palabras, bonito regalo para la entrada de año, regalo proprio para una señora, medio abanico de plumas, medio abanico de viento, de viento puro y susurrante.[79]

Die sieben Rippen dieses Wörterfächers sind sieben Begriffe aus den Bereichen der (Meeres)Botanik und der Farb- und Lichtwerte – «Mandrágora» (Mandragola), «Aurisrosada» (Auris-Rose), «Flordelisada» (Heraldik-Lilie), «Madreperla» (Perlmutt), «Amaranto» (Amarant), «Diafanidad» (Diaphanität) und «Madrepora» (Steinkoralle).

Handelt es sich hier noch um eine ‹klassische› Abfolge von Gabe und Gegengabe, so regieren andere Gesetze das Zusammenspiel von Bild und Text in den sogenannten «robes-poèmes», den «Kleider-Gedichten», die Sonia Delaunay gemeinsam mit befreundeten Literaten entwirft:

> [...] Sonia Delaunay expérimente l'art du textile comme support artistique. Elle crée plusieurs robes-poèmes d'après les vers des poètes qu'elle affectionne: Tristan Tzara, Joseph Delteil, Louis Aragon, Philippe Soupault et Vicente Huidobro. Sommet de la fusion entre art, vie et poésie, ces objets hybrides, portés par ses amis, permettent à l'artiste d'explorer les propriétés plastiques du mot sur le vêtement, et aux poètes d'expérimenter le textile comme nouveau support d'investigation poétique.[80]

Robert Delaunay geht in seinem Text über Sonias Textilkunst nur kurz auf diese Gebilde ein und unterstreicht den Primat der Kunst über die Dichtung:

> Elle a aussi collaboré avec des poètes nouveaux, comme Tzara, Soupault, pour créer la robe-poème qui fit sensation – la Poésie s'adaptant admirablement, ornementalement, et aussi complémentant tout l'intérêt que l'on peut porter à la robe vue non vêtement, comme dans la couture habituelle, mais complexe et imprévue selon des lois nouvelles – qui changent en apportant à la mode une nouveauté qui la fait justement revivre et qui touche l'intérêt du public.[81]

Später sagt der Verleger Jacques Damase, die Anregung hierzu sei vermutlich von Tzara gekommen, denn dieser habe sich beim Anblick ihrer Simultankleider an

---

**79** Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva ([1]1931) 2002, S. 171.
**80** Cécile Godefroy/Anne Montfort*: Sonia Delaunay. Petit Journal de l'exposition*. Paris: Paris Musées 2014, S. 20.
**81** Robert Delaunay: Du cubisme à l'art abstrait, S. 202. Er datiert die Idee, diese *robes-poèmes* zu entwerfen, auf 1914. Der Artikel «Los Trajes Poemáticos» von Ramón Gómez de la Serna (*Nuevo Mundo*, 1 diciembre 1922) war mir leider nicht zugänglich, desgleichen nicht die *robes-poèmes*, die in Zusammenarbeit mit Vicente Huidobro entstanden sind. Zu Huidobro siehe den Beitrag von Verena Dolle in diesem Band.

die mit seinen Versen bestickten Ärmel des spätmittelalterlichen Dichters Charles d'Orléans erinnert.[82] Er habe Sonia deshalb vorgeschlagen, gemeinsam einige solcher Kleider-Gedichte und Gedicht-Kleider zu entwerfen.

Liegen die genauen Umstände der Entstehung dieser «Kleidergedichte» bereits im Dunkel der Geschichte, so warten sie auch noch mit anderen Fragen und Problemen auf. Sie entstehen überwiegend in den Jahren 1922–23, und es gibt oft verschiedene Versionen ein- und desselben in eine Textilzeichnung übertragenen Poems, wie zum Beispiel des «Ventilator-Gedichts» von Tzara.[83] Als ihre Verfasser werden Tristan Tzara, Philippe Soupault, Vicente Huidobro und Louis Aragon genannt. Doch die genaue Anzahl ist unbekannt, und wir wissen kaum etwas über die möglichen Trägerinnen solcher *robes-poèmes*.[84] Zudem sind die Textvorlagen schwierig aufzufinden, da nur selten in das Gesamtwerk der Poeten aufgenommen.

Einige Texte – so die von Tristan Tzara – sind Teile eines Briefwechsels mit der Künstlerin.[85] So steht der folgende Vierzeiler in einem Brief Tzaras an Sonia vom 22. Mai 1922 und wird lapidar mit den Worten «Voilà le petit poème» präsentiert, einer Formulierung, die ein Auftragswerk vermuten lässt. Hier das titellose kleine Poem, das auf einer Ästhetik der *surprise* beruht:

L'ange a glissé sa main
dans la corbeille l'œil des fruits
il arrête les roues des autos
et le gyroscope vertigineux.[86]

Typische Elemente der Modernität des frühen 20. Jahrhunderts (Geschwindigkeit, Technik, Gerätschaften wie Autoreifen und Gyroskop) werden überraschend mit

**82** Jacques Lacassaigne (Hg.): *La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. Paris: Jacques Damase 1977, (s.p.).

**83** Nebeneinander abgebildet in Marta Ruiz del Arbol (Hg.): *Sonia Delaunay. Art – Design – Fashion*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza 2017, S. 125.

**84** In einem Fall gibt es auch eine über sein Monokel deutlich identifizierbare koboldhafte männliche Trägerfigur in einem grünen Pyjama, nämlich Tristan Tzara: siehe Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 116.

**85** Siehe hierzu Tristan Tzara/Susan de Muth: Dress Poems. In: *Art in Translation* 7, 2 (2015), S. 304–308. <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1052297>.

**86** Als Faksimile reproduziert in: *La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. 1977, (s.p.). Erneut abgedruckt als «Poème pour une robe de Mme Sonia Delaunay» In: Tristan Tzara: *Poésies complètes*. Herausgegeben von Henri Béhar. Paris: Flammarion 2011, S. 760. Das Museum of Modern Art hält eine Reproduktion dieses *robe-poème* in seiner digitalen Ausstellung bereit: https://www.moma.org/collection/works/36107

einem Engel als Vertreter des ‹alten› religiösen Denkens kombiniert sowie mit den Körperteilen «main», «œil» und dem Gebrauchsgegenstand eines Obstkorbs («corbeille des fruits»), letztere verfremdet durch die unerwartete Interkalation eines «Auges». Wie setzt Sonia Delaunay diese disparaten Elemente in Farbe, Fläche und Bewegung um?

Ähnlich wie bei ihren Entwürfen von Theaterkostümen kombiniert sie auch in den *robes-poèmes* figurative mit abstrakten Elementen. Vor einem zart pastellfarbenen Hintergrund erscheint ein ‹Engelkörper›, zusammengesetzt aus runden und eckigen Formen; auf ihm schwebt ein als offenes Oval umrisshaft angedeuteter Kopf. Die Farben bewegen sich auf einer Skala von Braun-Gelbtönen, kontrastiert mit Rot, Schwarz und Dunkelgrün. Eine dynamische Bewegung simulieren unterschiedlich starke und unterschiedlich angeordnete schwarze Streifen. Die in sieben Farben gemalten Buchstaben des Gedichts, von dem nur die beiden ersten Verse transkribiert sind, verstärken dabei die horizontalen wie auch die vertikalen Linien. Der folgende Vierzeiler, ebenfalls von Tristan Tzara, regt Sonia Delaunay zu einem ganz anderen Spiel mit Formen und Farben an:

Le ventillateur [sic] tourne
dans le cœur de la tête
La fleur du froid serpent
de tendresse chimique.[87]

Hier steht eine Trägerfigur mit androgyn-kantigen Gesichtszügen, die durch eine hellgrüne Rahmung betont werden, aufrecht mit ausgebreiteten Armen. Auf dem rechten Arm beginnt der Gedichttext mit dem Schlüsselbegiff «ventilateur». Der in mehrfarbigen Lettern geschriebene Text läuft dann wie eine Banderole, mit zwei sich berührenden Schlaufen, über ein Simultankleid mit einem zartfarbenen geometrischen Muster. Der letzte Vers findet keinen Platz auf der Vorderseite des Kleids.

Zu wiederum anderen Ergebnissen führt Sonias Zusammenarbeit mit Philippe Soupault, der folgendes Nacht- und Naturgedicht beisteuert:

Oublions les oiseaux
les étoiles dans la nuit
font des signes pour l'éternité
et le froid descend
sans bruit
oublions les étoiles
la neige dans le ciel

**87** Robe Poème No. 1329 (1923), https://www.moma.org/collection/works/36097

vole tout doucement
Pour toute la vie
Oublions les oiseaux, la neige et les étoiles.[88]

Wieder eine stehende Frauenfigur mit ausgebreiteten Armen, bei der die mehrfarbigen Lettern des Gedichttextes auf einem nachtblauen langen Sommerkleid platziert werden, unter dem zwei schwarz beschuhte Frauenfüße hervorschauen. Der Text, angeordnet auf zwei rechteckigen Flächen, auf der Vorder- und vermutlich auch auf der Rückseite des Kleids, ist seiner ornamentalen Funktion untergeordnet und rivalisiert mit ornamentalen Elementen wie den Ovalen für das rekurrente «O» und mit den farbigen Streifen, auf denen die Lettern laufen.

Wurden dieses oder andere *robes-poèmes* jemals in reale Stoffe und Kleider umgewandelt und getragen? Und falls ja: Geschah dies nur durch Freundinnen, wie es Cécile Godefroy nahelegt? Ein einziges, zudem eher amateurhaftes Photo von 1920–21 scheint die reale Existenz dieser Kleider zu belegen: Es zeigt eine gewisse «señora Domecq» (andernorts: «Mlle Domec») in einem weißgrundigen Gewand mit einem schwer entzifferbaren Text, in dem nur der Name «Cocteau» hervorsticht.[89]

Aber vielleicht wurden diese Gewänder doch kommerzialisiert und damit definitiv in die Praxis überführt,[90] vielleicht von zahlreichen Trägerinnen in Besitz genommen, so jedenfalls Gómez de la Serna:

> Han aparecido en la Opera, se han paseado por las carreras con alusiones al jockey ideal, y en las reuniones francesas, a cada nuevo toque de timbre, se espera una gran novedad en la *toilette* de la que entra; ya son proverbiales los trajes poemáticos, que saludan con el candor de una frase original, a la que se mezcla una gran malicia indescubrible al mismo tiempo que transparente.[91]

Auf jeden Fall sind diese *robes-poèmes* zuallererst kleine Kunstwerke,[92] geistreiche Spiele sowie Gesten der Freundschaft und der wechselseitigen Inspiration.

---

**88** Das Gedicht findet sich in Sonia Delaunay: *Ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes. Poèmes de Cendrars*. Paris: Librairie des Arts Décoratifs 1925, (s.p.).

**89** Der Katalog der Pariser Ausstellung von 2014 verzeichnet (S. 283) das Photo einer «Mlle Domec portant un vêtement-poème de Vicente Huidobro», das zwar auf der Ausstellung gezeigt, in dem Katalog jedoch leider nicht reproduziert wurde.

**90** So etwa in Tamara Levitz (Hg.): *Stravinsky and His World*. Princeton: Princeton UP 2013, S. 40; ebenfalls in Cécile Godefroy/Anne Montfort: *Sonia Delaunay. Petit Journal de l'exposition*, S. 20.

**91** Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, S. 171.

**92** So auch Jacques Damase: Introduction. In: *Sonia Delaunay. 27 tableaux vivants*. Paris: Damase, 1977, (s.p.): «Ce sont des modèles de robes, peut-être, mais aussi des morceaux de peinture comme on peut en trouver dans les robes reproduites ou inventées, par les maîtres anciens, les

In Delaunays Aquarellen finden sich höchst unterschiedliche Körperkonstruktionen, bei deren Anblick zunächst – ähnlich wie bei den Figuren in Oskar Schlemmers Triadischem Ballett oder denen von Kasimir Malewitsch – das Zurücktreten der Körper hinter Farbe und Flächen auffällt und das Verschwinden individualisierter Gesichter. Das, was bleibt, sind weder Arbeits-, noch Krieger-, noch Geschlechtskörper (Albrecht Koschorke), sondern sich wandelnde aquarellierte geometrische Projektionsflächen für poetischen Miniaturen, für diese zarten, so erneut Gómez de la Serna, «suspiros poematicos, pensamientos de álbum con cierto ritmo en su brevedad, con cierta gracia concentrada en su distribución.»[93]

## VI Gewebe, Texturen, Vernetzungen: Versuch eines Resümees

Robert und Sonia Delaunay mit ihrer Wohnung als einem halb-öffentlichen, halb privaten Raum werden in Paris innerhalb der zeitgenössischen polyzentrischen Kulturlandschaft und von 1914–1921 an verschiedenen Orten der Iberischen Halbinsel zu einer «plaque tournante»[94] der Avantgarde(n). Zugleich verfügt vor allem Sonia bereits durch ihre Herkunft und Ausbildung über intensive Erfahrungen mit unterschiedlichen Kulturen und Avantgarden. Im Umfeld der beiden Delaunays, zu dem zahlreiche Künstler/innen mit den verschiedensten Migrationserfahrungen gehören, entstehen einzigartige Formen der Verknüpfung und des Austauschs, von denen die der Texte und der Textilien nur eine Variante ist. Andere Formen entstehen über die Verbindung der Simultankunst – besonders von Sonia Delaunays *mode simultanée* – mit Fotografie, Film, Architektur und Tanz.

Das Phänomen der Migration manifestiert sich in verschiedenen Herkünften und entsteht aus verschiedenen Motivationen – aus historischen Zwängen wie dem Ersten Weltkrieg, aus materieller Not bzw. ethnischer und politischer Notwendigkeit. Das Leben dieser Künstler ist in besonderem Maße von Übergängen, Bewegungen, Dynamismen geprägt. Sie sind damit Teil der zeitspezifischen «circulations jamais vues par leur extension d'artistes, d'œuvres, d'idées, d'images et de textes, d'un pays et d'un continent à l'autre.»[95]

---

Memling, les Piero della Francesca, les Cranach, les Philippe de Champaigne, d'une telle richesse qu'on prend à les regarder le même plaisir qu'à celui d'un somptueux spectacle.»

**93** Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, S. 171.

**94** Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, S. 85.

**95** Béatrice Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques 1918–1945*, S. 17.

Ab den 1930er Jahren, zunächst unter dem Einfluss der Weltwirtschaftskrise, dann als Folge der Verfolgung durch den Nationalsozialismus, werden andere Emigranten – Künstler/innen und, generell, Hilfesuchende aus NS-Deutschland – mit Sonia Delaunay Kontakt aufnehmen, sie in ihrer Wohnung am Boulevard Malesherbes bzw. später in der rue Saint-Simon aufsuchen. In ihrem unveröffentlichten Tagebuch, das sie ab 1933 führt, gibt es hierzu nur knappe, sachliche Notate, hinter denen sich indes komplexe Geschichten von Migration und Emigration verbergen. Paris wird erneut für alle ein wichtiger, oft jedoch nur zeitlich begrenzter Zufluchtsort. In den meisten Fällen setzen diese ‹Besucher› aus Deutschland ihre Flucht fort, bestenfalls in Richtung England, Israel oder USA, zu Transit-Orten wie Marseille, oder in Richtung weiterer, meist prekärer Zufluchtsorte. Von dort führt der Weg oft in die Deportation, wie im Fall des deutschen Künstlers Otto Freundlich, der mit seiner Frau Jeanne Kosnick-Kloss ebenfalls zum Kreis um die Delaunays gehörte.[96] Ihre Wohnung wird in diesen Jahren erneut zu einer Drehscheibe für emigrierte und migrierende Künstler. Damit beginnt eine neue Geschichte der Emigration nach Paris und einer aufgezwungenen Diaspora.[97]

## Literaturverzeichnis

Alarcó, Paloma: Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal: 1914–1921. In: Tomàs Llorens/Brigitte Léal u. a. (Hg.): *Robert y Sonia Delaunay. 1905–1941*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza 2003, S. 176–88.

Albert, Mechthild: Apollinaire et la mode simultanée: Sonia Delaunay entre Paris et Madrid. In: Wieslaw Kroker (Hg.): *Apollinaire à travers l’Europe*. Warschau: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2015, S. 115–126.

Baron, Stanley: *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre*. Paris: Jacques Damase 1995.

Bernier, Georges/Monique Schneider-Maunoury: *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l’art abstrait*. Paris: Lattès 1995.

Bonet, Juan Manuel: *Diccionario de la vanguardias en España (1907–1936)*. Madrid: Editorial Alianza 1995.

Buckberrough, Sherry: Être Russe à Paris. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 44–70.

Bung, Stephanie: *Spiele und Ziele. Französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und Belles Lettres*. Tübingen: Narr 2013 (Biblio17).

96 Zu diesem abstrakten Maler, dem zuletzt 2017 im Kölner Museum Ludwig eine Ausstellung gewidmet wurde, siehe Julia Friedrich (Hg.): *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*. München: Prestel 2017.

97 Hierzu Margarete Zimmermann: Besucher aus Deutschland. Emigranten im *Journal* der Sonia Delaunay. In: Wolfgang Asholt/Ursula Bähler u. a. (Hg.): *Engagement und Diversität: Frank-Rutger Hausmann zum 75. Geburtstag*. München: AVM 2018, S. 457–473 (Romanische Studien, Beihefte 4).

Buot, François: *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*. Paris: Grasset 2002.
Buot, François: *René Crevel*. Paris: Grasset 1991.
Cendán, Susana: Sonia Delaunay & Alfar: Pasajes de una relación singular. In: *Abrente* 42–43 (2010–2011).
Cerdà Subirachs, Jordi: Mouvement de nouveauté. In*: Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890–1936). Relacões literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890–1936)*. Badajoz: MEIAC 2010, S. 213–230.
Crevel, René: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Herausgegeben von Maxime Morel. Paris: Éditions du Sandre 2014.
Crevel, René: La mode moderne. Visite à Sonia Delaunay. In: *Integral* 6/7, (Oktober 1925), S. 18–19.
Damase, Jacques: Introduction. In: *Sonia Delaunay. 27 tableaux vivants*. Paris: Damase 1977.
Delaunay, Robert: Les tissus simultanés de Sonia Delaunay. In: *Du cubisme à l'art abstrait.* Herausgegeben von Pierre Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N. 1957, S. 204–209.
Delaunay, Sonia: *Nous irons jusqu'au ciel*. Paris: Laffont 1978.
Delaunay, Sonia: *27 tableaux vivants*. Mailand: Edizioni del Naviglio 1977.
Delaunay, Sonia: L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire. In: *L'Art et la mode* 8 (19 Februar 1927), S. 258–259.
Delaunay, Sonia: *Ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*. *Poèmes de Cendrars*. Paris: Librairie des Arts Décoratifs 1925.
Dorléac, Laurence Bertrand: La confusion des origines. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 210.
Ehrlicher, Hanno: Mode, Modernismo und Avantgarde. Maskeraden der ästhetischen Moderne im spanischsprachigen Kulturraum. In: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarden und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im künstlerisch-literarischen Feld*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 127–146 (linguae & litterae, Bd. 37).
Ferreira, Paulo (Hg.): *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: PUF 1972.
Flusser, Vilém: Exil und Kreativität. In: *Spuren* 9 (Dezember-Januar 1984/85), S. 9.
Friedrich, Julia (Hg.): *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*. München: Prestel 2017.
Godefroy, Cécile: *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris: Flammarion 2014.
Godefroy, Cécile: Sonia Delaunay et la modernité: les images de mode de la Boutique Simultanée. In: Stephanie Bung/Margarete Zimmermann (Hg.): *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 68–88.
Godefroy, Cécile/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Paris: Flammarion 2014.
Godefroy, Cécile/Anne Montfort (Hg.)*: Sonia Delaunay. Petit Journal de l'exposition*. Paris: Paris Musées 2014.
Gómez de la Serna, Ramón: *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva ([1]1931) 2002.
Grimm, Jürgen: *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930*. München: Beck 1982.
Hidalgo, Anne: [Grußwort]. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*. Paris: Paris Musées 2014, S. 7.
*Integral. Revista de Sinteza Moderna*. Ausgaben: 6/7 (Oktober 1925); 10 (Januar 1927) und 13/14 (Juni/Juli 1927).
Joyeux-Prunel, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1918–1945*. Paris: Gallimard 2017.

Lacassaigne, Jacques (Hg.): *La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. Paris: Jacques Damase 1977.

*La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. 1977, (s.p.). Erneut abgedruckt als «Poème pour une robe de Mme Sonia Delaunay» In: Tristan Tzara: *Poésies complètes*. Herausgegeben von Henri Béhar. Paris: Flammarion 2011, S. 760.

Leeuw-De Monti, Matteo de: Metz & Co, de Stijl und Sonia Delaunay. In: Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*. Bielefeld: Kerber 2013, S. 36–44.

Levin, Gail: Threading Jewish Identity. The Sara Stern in Sonia Delaunay. In: *Journal of Modern Jewish Studies* 15, 1 (2016), S. 88–108.

Levitz, Tamara (Hg.): *Stravinsky and His World*. Princeton: Princeton UP 2013.

Lipphardt, Anna: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *APUZ* 26/27 (2015). <http://www.bpb.de/apuz/208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden?p=all> [09.02.18].

Marcadé, Jean-Claude: À Saint-Petersbourg. In: Cécile Godefroy/Anne Montfort (Hg.): *Sonia Delaunay*, S. 18–38.

Morano, Elizabeth: Introduction. In: *Sonia Delaunay. Art into Fashion*. New York: Braziller 1986, S. 11–23.

Öhrner, Annika: Delaunay e Estocolmo/Delaunay and Stockholm. In: Ana Vasconcelos (Hg.): *O Círculo Delaunay: The Delaunay Circle*. Lissabon: Centro de Arte Moderna Gulbenkian 2016, S. 37–81/ S. 205–226.

Plassard, Didier: *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme 1992.

Ruiz del Arbol, Marta (Hg.): *Sonia Delaunay. Art – Design – Fashion*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza 2017.

Sandquist, Tom: *Born in a Shtetl. An Essay on Sonia Delaunay and her Jewishness*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2016

Schor, Ralph: *L'opinion française et les étrangers en France 1919–1939*. Paris: Publications de la Sorbonne 1985.

Schuster, Peter Klaus (Hg.): *Delaunay und Deutschland*. Köln: Dumont 1985

Spieler, Reinhard/Nina Gülicher (Hg.): *Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russischen Avantgarde*. München: Hirmer 2012.

Timmer, Petra: Sonia Delaunays Stoffentwürfe für Metz & Co.. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. Bielefeld: Kerber 2008, S. 193–203.

Torre, Guillermo de: *Hélices*. BnF, Réserve, Rés. Fol. Z Delaunay 19.

Tzara, Tristan: *Le cœur à gaz. Costumes de Sonia Delaunay*. Paris: Damase 1977.

Tzara, Tristan /Susan de Muth: Dress Poems. In: *Art in Translation* 7, 2 (2015), S. 304–308. <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1052297>.

Cœur à gaz. In: *La rencontre Sonia Delaunay – Tristan Tzara*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977.

Voronca, Ilarie (Eduard Marcus): Simultaneismul in arta. De verba cu Robert Delaunay. In: *Integral*. Nr. 6–7, (1925), S. 3–4.

Zimmermann, Margarete: Besucher aus Deutschland. Emigranten im *Journal* der Sonia Delaunay. In: Wolfgang Asholt/Ursula Bähler u. a. (Hg.): *Engagement und Diversität: Frank-Rutger Hausmann zum 75. Geburtstag*. München: AVM 2018, S. 457–473 (Romanische Studien, Beihefte 4).

Zimmermann, Margarete: Bâtisseuse de ponts. Sonia Delaunay et l’Allemagne. In: Julia Lichtenthal/Sabine Narr u. a. (Hg.): *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster*. Tübingen: Narr 2016, S. 179–204, S. 471–473.

Marília Jöhnk

# Eine heitere Sehnsucht nach Paris

## Avantgardistische Lektüren brasilianischer Geschichte bei Blaise Cendrars und Oswald de Andrade

## I Pau-Brasil

Im Vergleich zum «Movimento Antropófago» ist die erste Phase des modernistischen Schreibens Oswald de Andrades, die «Poesia Pau-Brasil», eher unbekannt. 1925 veröffentlichte Andrade einen Gedichtband, der in seinem Titel den Namen des ersten Exportprodukts Brasiliens, des Brasilholzes, trug.[1] Drei Jahre zuvor, 1922, nahm er, zusammen mit Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos und vielen weiteren schillernden Intellektuellenfiguren Brasiliens an der *Semana de Arte Moderna* teil, die das modernistische Jahrzehnt in Brasilien einläuten sollte. Wie viele brasilianische Künstlerinnen und Künstler reiste auch Oswald de Andrade nach Paris und machte dort die Bekanntschaft von Blaise Cendrars, einem französischen Avantgardisten schweizerischer Herkunft. Im Anschluss an dieses Zusammentreffen besuchte Cendrars Brasilien in den Jahren 1924, 1926 und 1927.[2] Die Reisen nach Brasilien und die Beschäftigung mit der Geschichte und Gesellschaft des Landes lösten eine rege Schaffensperiode bei Cendrars und Andrade aus und lieferten den Stoff für eine Vielzahl ihrer Werke.

Der folgende Beitrag geht der These nach, dass Oswald de Andrade und Blaise Cendrars die Verfahren der Pariser Avantgarde nutzten, um die Gegenwart und Geschichte Brasiliens in je unterschiedlicher Weise neu zu interpretieren.[3] Insbesondere die Kolonial- und Migrationsgeschichte nahm in diesem Prozess eine zentrale Rolle ein und wurde durch avantgardistische Verfahren neu gelesen.

**1** Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: Transcript 2015 (Postcolonial Studies, Bd. 16), S. 63.

**2** Vgl. Claude Leroy: Chronologie. In: Blaise Cendrars: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Bd. 421), S. 331–344, hier S. 336 f.

**3** Der vorliegende Aufsatz bezieht sich unter anderem auf Jorge Schwartz, der darlegt, dass die Entdeckung der Pariser Avantgarde in die Wiederentdeckung Brasiliens, die «explosiven Re-Lektüre» *Pau-Brasils* und in die *antropogafia* mündete. Die Kreation des ‹Neuen› wurde, so Schwartz, stets an die koloniale Vergangenheit rückgekoppelt. Jorge Schwartz: *Fervor das vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das letras 2013, S. 32 f.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-008

Migration und Avantgarde sind somit nicht nur Phänomene, die sich im Werk von Cendrars und Andrade gegenseitig durchdringen, sondern zugleich in ihrer Interdependenz reflektieren. Die ästhetischen Verfahren der Avantgarde, die für diese Re-Lektüren zum Tragen kommen, sind vor allem die Montage und die Simultaneität, doch ebenso Motive, wie dasjenige des ‹neuen Menschen›. Die Stadt Paris, die sich als Gedächtnisort tief in den Modernismus einschrieb, figuriert in *Pau-Brasil* die Spannung zwischen dem Lokalen und Globalen, dem ‹Eigenen› und dem ‹Fremden›, die der Kunstbewegung und auch der Migrationsgeschichte Brasiliens inhärent ist.[4]

Die Textgrundlage der Untersuchung bilden Oswald de Andrades Gedichtband *Pau-Brasil*, der beim Pariser Verlag Au Sans Pareil veröffentlicht wurde, Blaise Cendrars' Essay *Le Brésil. Des hommes sont venus*,[5] 1952 herausgegeben, sowie seine Gedichtsammlung *Feuilles de route*[6] aus dem Jahr 1924 – Texte, die größtenteils während der gemeinsamen Schaffensperiode der Künstler 1923/24 entstanden und die Engführung der ästhetischen Verfahren der Avantgarde mit der brasilianischen Kolonisations- und Migrationsgeschichte dokumentieren. Der Begriff der ‹Avantgarde› wird in dem vorliegenden Beitrag durchaus im Sinne der historischen Avantgarden verstanden werden, zu denen sowohl Oswald de Andrade als auch Blaise Cendrars zählten. Die Analyse verfährt in zwei Schritten: Der Beitrag geht von der Rolle der Stadt Paris für den brasilianischen Modernismus aus, um dann zu untersuchen, wie die Wahrnehmung brasilianischer Geschichte und Gegenwart von ästhetischen Verfahren und Motiven der Pariser Avantgarde geprägt wurde. Vieles ist bereits zu dem Austausch zwischen Cendrars und Andrade geschrieben worden, wobei die Lektüre der referierten Texte selbst eine eher untergeordnete Rolle in der Forschungsliteratur spielt.

## II Avantgarde zwischen Paris und São Paulo

contrabando
Os alfandegueiros de Santos

4 Jorge Schwartz arbeitet anhand des Gedichts *Atelier* die Spannung zwischen dem «Nationalen und dem Kosmopolitischen, dem Ruralen und Urbanen, Europa und Brasilien» in Andrades Schreiben aus. Vgl. Jorge Schwartz: *Fervor das vanguardas*, S. 20. Vgl. Jorge Schwartz: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP ²2008, S. 533. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 59.

5 Blaise Cendrars: *Le Brésil. Des hommes sont venus*. Paris: Gallimard 2010 (Collection Folio, Bd. 5073).

6 Blaise Cendrars: Feuilles de route. In: Ders.: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Bd. 421), S. 189–269.

Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu trazia no coração
Uma saudade feliz
De Paris[7]

Das in freien Versen verfasste Gedicht *Contrabando* entstammt Oswald de Andrades 1925 veröffentlichtem Band *Pau-Brasil*, der zu einem der zentralen Texte der brasilianischen Kultur des 20. Jahrhunderts werden sollte. Nachdem das lyrische Ich in *Pau-Brasil* durch Brasilien gereist ist, die brasilianische Geschichte von der Kolonialzeit bis in die Gegenwart referiert wurde, führt das letzte Gedicht nach São Paulo, in das Zentrum des Modernismus zurück.[8] In Santos, der unmittelbar an São Paulo grenzenden Hafenstadt, wird das poetische Ich von Zollbeamten kontrolliert und lässt die Leserinnen und Leser wissen, dass es als Konterbande eine heitere Sehnsucht nach Paris mit sich führt.

Die in dem vorliegenden Gedicht evozierte Sehnsucht nach Paris zollt der großen Bedeutung der Stadt für die brasilianische Avantgarde-Bewegung, dem *Modernismo*, Tribut, lebten doch zahlreiche brasilianische Künstlerinnen und Künstler vor und nach dem Ersten Weltkrieg in der Metropole:[9] Neben Graça Aranha, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos und Tarsila do Amaral verlagerte auch Oswald de Andrade Anfang der 1910er und in den 1920er Jahren seinen Lebensmittelpunkt nach Paris, wo er 1923 Blaise Cendrars kennenlernte.[10] Der franko-

**7** Oswald de Andrade: contrabando. In: Ders.: *Pau Brasil*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Ed. Globo 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade), S. 203. Der folgende Aufsatz basiert unter anderem auf: Marília Jöhnk: *Zwischen Renaissance und Modernismo. Zur Rezeption frühneuzeitlicher Reiseberichte bei Oswald de Andrade und Blaise Cendrars*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2016 [unveröffentlichte Masterarbeit]. Marília Jöhnk: «Só me interessa o que não é meu.» – Zur Transformation frühneuzeitlicher Reiseberichte bei Oswald de Andrade. In: Caroline Bacciu/Jaime Cárdenas Isasi u. a. (Hg.): *Transformationen / Wandel, Bewegung, Geschwindigkeit. Beiträge zum XXXIII. Forum Junge Romanistik in Göttingen (15.–17. März 2017)*. München: AVM 2019, S. 91–103.

**8** Vgl. ebda. Gedichtzyklus «Roteiro das Minas», «Loyde Brasileiro», S. 177–189; 193–203. Vgl. ebda. Gedichtzyklus «História do Brasil», «Poemas da Colonização», S. 107–120, S. 123–127.

**9** Vgl. Pierre Rivas: Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau. In: *Europe* 54 (1976), S. 50–60, hier S. 51.

**10** Vgl. ebda., S. 51. Zu Oswald de Andrades Zeit in Paris 1912 und 1923 vgl. Jorge Schwartz: Cronologia. In: Oswald de Andrade: *Pau Brasil*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Ed. Globo 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade), S. 215–230, hier: S. 216, 220. Vgl. Schwartz, Jorge: *Fervor das Vanguardas*, S. 16. Vgl. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee: Cendrars, Modernist Standardization, and Brazil. In: *Modernism/modernity* 7, 3 (2000), S. 401–422, hier S. 403.

phone Schweizer, der nicht nur in seinem Geburtsland, sondern auch in Moskau und Sankt Petersburg aufwuchs, gelangte 1910 nach Paris und kämpfte im Ersten Weltkrieg freiwillig auf der Seite der französischen Armee, wenig später ließ er sich einbürgern.[11] Aufgrund seiner zahlreichen Reisen – nach Russland, Brasilien, in die USA – verweilte Cendrars selten an einem Ort.[12] Cendrars' und Andrades Engagement in der kulturellen Vermittlung zwischen der Avantgarde in Paris und Brasilien lässt sich mit Vilém Flusser gedacht auf ihre migrantische Erfahrung zurückführen, die auch «schöpferische Tätigkeit»[13] ist. Flusser nimmt in seinem Essay *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit* eine positive Perspektive auf Migration ein und erkennt Migrantinnen und Migranten nicht als mitleiderregende «Opfer», sondern «Modelle»[14]. Auch wenn Flusser verschiedene Migrationserfahrungen gleichsetzt, wäre zu differenzieren, dass die Reisen von Cendrars und Andrade aus einer begünstigten finanziellen und sozialen Stellung erfolgten, sodass ihre Mobilität privilegierter Natur ist.[15]

Die Bedingungen für die tiefe Einschreibung der europäischen Avantgarde im Modernismus sind in der kulturellen Orientierung an Frankreich sowie in der Mobilität der Intellektuellen zu sehen.[16] Nicht weniger bedeutend war der Kaffeeboom, der zu einem wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt São Paulos und zur Formation eines literarischen bürgerlichen Publikums beitrug.[17] Der Kaffeeboom war wiederum Voraussetzung für die massenhafte Migration nach Brasilien.[18] Neben der Herausbildung eines literarischen Publikums sollte die Bedeutung des Mäzenatentums bedacht werden, denn schließlich wurde Blaise Cendrars' Reise von Paulo Prado finanziert, der einer Kaffeedynastie entstammt.[19] Prado selbst residierte zuvor in Paris und traf sich dort regelmäßig mit Cendrars in der *Librairie*

---

**11** Vgl. Claude Leroy: Chronologie, S. 331 ff.
**12** Vgl. ebda., S. 331, 333, 336 f.
**13** Vilém Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: Ders.: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2007 (eva-Taschenbücher, Bd. 254), S. 15–37, hier S. 17.
**14** Vgl. ebda., S. 17.
**15** Vgl. ebda., S. 16. Vgl. Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 65, 26/27 (2015), S. 32–38, hier S. 37.
**16** Vgl. Michael Rössner: Spuren der europäischen Avantgarde im ‹modernistischen Jahrzehnt› in Brasilien. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1991, S. 31–50, hier S. 33.
**17** Vgl. ebda.
**18** Vgl. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee, S. 406.
**19** Vgl. ebda., S. 405.

*Chadenat* am Quai des Grands Augustins, um seltene Schriften über Brasilien für seine Bibliothek zu sammeln.[20] Er finanzierte ebenso die Neuauflage von einzelnen Reiseberichten und historischen Quellen.[21] Für den Zusammenhang von Avantgarde und Migration in Brasilien sind somit die ökonomischen Verflechtungen von höchster Relevanz, die sich in *Pau-Brasil* widerspiegeln: Die wirtschaftliche Dynamik São Paulos stellt ein prominentes Motiv des Gedichtbandes dar, wie sich bereits anhand der Bezeichnungen der Gedichtzyklen «Postes da Light» und «Loyde Brasileiro» manifestiert.

## III Avantgardistische Verfahren und Motive

Der erste Besuch Blaise Cendrars' in Brasilien hatte sowohl für ihn selbst als auch für zahlreiche brasilianische Modernistinnen und Modernisten künstlerische Konsequenzen. Mit Oswald de Andrade und Mário de Andrade bereiste er während der Osterwoche die historischen Städte in Minas Gerais und wandte sich daraufhin dem Werk des Barockkünstlers Antônio Francisco Lisboa alias «Aleijadinho» zu.[22] Um nachzuzeichnen, welche ästhetischen Praktiken Oswald de Andrade und Blaise Cendrars für ihre Lektüren der brasilianischen Gegenwart und Geschichte nutzen, bezieht die Analyse sich exemplarisch auf die Montage und die Simultaneität – zweifelsohne zwei der wichtigsten ästhetischen Verfahren der historischen Avantgarde.

### III.a Montage

Sowohl Oswald de Andrade als auch Blaise Cendrars greifen in ihren Texten auf das Verfahren der Montage zurück, um die Geschichte Brasiliens denken und darstellen zu können.[23] Der grundlegende Mechanismus der Montage, eine der

---

**20** Vgl. ebda., S. 403. Vgl. Pierre Rivas: Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau, S. 57, 59.

**21** Vgl. Carlos Augusto Calil: Cronologia. In: Paulo Prado: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Herausgegeben von Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras [8]1999 (Coleção Retratos do Brasil), S. 33–45, hier S. 38.

**22** Vgl. Pierre Rivas: Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau, S. 54 f. Zuvor interessierte sich Cendrars bereits für die Geschichte Brasiliens. Vgl. ebda., S. 57.

**23** Vgl. Haroldo de Campos: Uma poética da radicalidade. In: Oswald de Andrade: *Pau Brasil*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Globo [2]2003 (Obras completas de Oswald de Andrade), S. 19–84, hier S. 34. Vgl. José Carlos Pinheiro Prioste: Oswald de Andrade: Um redescobridor do Brasil. In: José Luís Jobim/Silvano Pelos (Hg.): *Descobrindo o Brasil. Sentidos da*

«großen ästhetischen Innovationen»[24] der Avantgarde, beruht darauf, Fragmente unterschiedlicher Herkunft zusammenzubringen.[25] Für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit ist bedeutend, dass das Verfahren der Montage verschiedene historische Zeiten, Menschengruppen und Sprachen nebeneinanderstellt. Während sich Cendrars auf den frühmodernen Reisebericht des Botanikers Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, für seine montierten Gedichte stützt,[26] kopiert Oswald de Andrade im Zyklus «História do Brasil» verschiedene historische Quellen, von einem Brief Dom Pedro II. bis zum ersten Historiographen Brasiliens, Frei Vicente do Salvador. Die langen historischen Quellen über Brasilien werden, mit Haroldo de Campos gesprochen, zu einer «poesia *ready made*»[27] montiert. Die Integration des historischen Materials wird durch die Ausstellung der jeweiligen Quellen explizit markiert. Der spielerische Umgang Andrades mit den historischen Fragmenten in den einzelnen montierten Gedichten zeugt von seiner humorvollen, doch auch kritischen Lektüre der brasilianischen Geschichte.[28]

Ein Beispiel für die Montage sind die exzerpierten Ausschnitte aus Claude d'Abbevilles Reisebericht *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisins*,[29] die auf Französisch zitiert und mit portugiesischen Überschriften versehen wurden. Die Exzerpte dieses Reiseberichts sind,

---

*literatura e da cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro 2011 (Brasil-Itália), S. 283–303, hier S. 288.

**24** Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne: 1890–1933*. Stuttgart/Weimar: Metzler ²2010 (Lehrbuch Germanistik), S. 149.

**25** Vgl. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000, S. 196. Zu den Eigenschaften der Montage vgl. ebda., S. 278–291.

**26** Vgl. Claude Leroy: Notices et notes. In: Blaise Cendrars: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Band 421), S. 352–412, hier S. 394 f.

**27** Haroldo de Campos: Uma poética da radicalidade, S. 44. Der Ausdruck *Readymade* wird in der Sekundärliteratur mehrfach gebraucht, um die Ästhetik der Gedichte zu beschreiben. Vgl. José Carlos Pinheiro Prioste: Oswald de Andrade: Um redescobridor do Brasil, S. 288. Vgl. Kenneth David Jackson: Poetry and Paradise in the Discovery of Brazil. In: Darlene J. Sadlier (Hg.): *Studies in Honor of Heitor Martíns*. Bloomington: Indiana University Bloomington 2006 (Luso-Brazilian Literary Studies, B. 3), S. 43–62, hier: S. 46. Vgl. Jorge Schwartz: *Fervor das Vanguardas*, S. 26. Vgl. Jorge Schwartz: *Vanguardas Latino-Americanas*, S. 60, 71.

**28** Jackson interpretiert dieses «Zitatverfahren» als eine Technik der Distanzierung und Ironie. Kenneth David Jackson: Poetry and Paradise in the Discovery of Brazil. S. 45 f.

**29** Claude d'Abbeville: *Histoire de la mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoisins*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1963 (Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten, Bd. 4).

womöglich auch aufgrund der Unbekanntheit von Claude d'Abbeville und seiner Schrift, bisher kaum untersucht worden.

Claude d'Abbeville war ein Kapuzinermönch französischer Provenienz, der 1612 im Rahmen einer Mission seines Ordens nach Brasilien aufbrach und seinen viermonatigen Aufenthalt auf der Insel Maranhão im Nordosten des Landes verbrachte.[30] Dass Oswald de Andrade diesen unbekannten Text exzerpiert, lässt sich auf die von Paulo Prado in Brasilien 1912 in limitierter Ausgabe erschienene Neuauflage zurückführen.[31]

Andrade betitelt den Gedichtzyklus mit «O Capuchinho Claude d'Abbeville»[32] und verweist damit nicht nur auf die Ordenszugehörigkeit Abbevilles, sondern spielt ebenso mit dem annähernden Gleichklang von ‹Kapuziner› [capuchinho] und ‹Cappuccino› [cappuccino] im Portugiesischen. Diese Paronomasie ist bereits in der Geschichte der Entstehung des Cappuccinos angelegt und beruht auf der ähnlichen farblichen Gestaltung der Kutte der Mönche und des Getränks.[33] Der Legende zufolge soll im Anschluss an die zweite Belagerung Wiens durch Truppen des Osmanischen Reiches 1683 der übrig gebliebene türkische Kaffee mit Sahne und Honig vermischt worden sein.[34] Die Entstehung des Cappuccinos drückt damit bereits eine transnationale Konstellation aus, die auch auf die kosmopolitische Ausrichtung der brasilianischen und französischen Avantgarde Bezug nimmt. Durch die rhetorische Figur der Paronomasie wird ebenso die Konsumierbarkeit der Schrift Claude d'Abbevilles angedeutet. Die Annäherung von ‹capuchinho› und ‹cappuccino› spiegelt die von Andrade verwendete Praxis des Exzerpierens wider, die sich oftmals durch Essensmetaphern ausgedrückt.[35]

---

**30** Vgl. Franz Obermeier: *Französische Brasilienreiseberichte im 17. Jahrhundert. Claude d'Abbeville: Histoire de la mission, 1614, Yves d'Evreux: Suitte de l'histoire, 1615.* Bonn: Romanistischer Verlag 1995 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 83), S. 50 f.

**31** Vgl. Carlos Augusto Calil: Cronologia, S. 38.

**32** Oswald de Andrade: O Capuchinho Claude d'Abbeville. In: *Pau Brasil*, S. 113.

**33** Vgl. Salah Zaimeche: The Coffee Trail: A Muslim Beverage Exported to the West. In: Salim Al-Hassani (Hg.): *Foundation for Science Technology and Civilisation.* Manchester: FSTC 2003, S. 1–10, hier S. 7.

**34** Vgl. ebda.

**35** Goyet bezieht sich so auf das folgende Zitat Montaignes: «Ces pastissages de lieux communs, dequoy tant des gens mesnagent leur estude, ne servent guere qu'à des subjects communs […].» Michel de Montaigne: De la Physionomie. In: Ders.: *Essais.* Herausgegeben von Jean Balsamo/ Michel Magnien u. a. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 14), S. 1082–1111, hier: S. 1103. Vgl. Francis Goyet: The word ‚commonplaces' in Montaigne. In: Lynette Hunter (Hg.): *Toward a Definition of Topos: Approaches to Analogical Reasoning.* Basingstoke: Palgrave Macmillan 1991, S. 66–77, hier: S. 69. Schulze verweist auf die Ähnlichkeit der einverleibenden Zitierpraxis Andrades und Montaignes. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 80 f.

Die Sichtweise auf Brasilien als Land der Kannibalen wird zudem, wie im *Manifesto Antropófago*, umgekehrt und ironisch in ein positives Bild gewendet.[36] Ebenso deutet sich damit eine für das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Aufsatzes wichtige Synthese an zwischen der französischen und brasilianischen Kultur, die auch durch das Zitieren in der Originalsprache markiert wird. Das später im *Manifesto Antropófago* umso bedeutendere Bild des Kannibalismus figuriert auch in dieser Betitelung die Inkorporation der französischen Avantgarde.[37]

Im ersten Gedicht der Sammlung scheint Andrade auf den ersten Blick nur den Körperschmuck der Autochthonen zu referieren:

a moda
Les femmes n'ont point la lèvre percée
Mais en récompense
Elles ont les oreilles trouées
Et elles s'estiment aussi braves
Avec des rouleaux de bois dedans les trous
Que font les dames de pardeça
Avec leurs grosses perles et riches diamants[38]

Das Zitieren eines französischen Textes in Originalsprache muss in Dialog zum sprachpolitischen Projekt Oswald de Andrades gesehen werden. Das Französische vermengt sich mit dem Portugiesischen, das nur noch in den Überschriften präsent ist. Die literarische Sprache, die in *Pau-Brasil* geschaffen wird, ist damit immer schon durch den Dialog mit anderen Sprachen und der daraus resultierenden Transformation und Einverleibung derselben geprägt. In Analogie dazu zeichnet sich gerade die brasilianische Varietät durch eine Lexik aus, in die sich Vokabular autochthoner und afrikanischer Sprachen markant eingeschrieben hat. Oswald de Andrades ästhetisches Projekt zielt auf die Etablierung der brasilianischen Varietät und Alltagssprache in der Literatur ab.[39] Dadurch werden

**36** Vgl. Oswald de Andrade: Manifesto Antropófago. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972 (Coleção Vera Cruz, Bd. 147), S. 11–19.

**37** Peter Schulze zeigt, wie bereits bei dem Vorreiter der Avantgarde, Alfred Jarry, der Kannibalismus eine Figur der Aneignung ist. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 68. Vgl. diesbezüglich eb. Michael Rössner: Spuren der europäischen Avantgarde im ‹modernistischen› Jahrzehnt in Brasilien, S. 38. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee, S. 415.

**38** Oswald de Andrade: O Capuchinho Claude d'Abbeville, S. 113.

**39** Vgl. Peter Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 63 f. Vgl. Haroldo de Campos: Uma poética da radicalidade, S. 20 f., S. 23 ff.

auch die Machtverhältnisse der brasilianischen Gesellschaft in Frage gestellt, insofern eine ‹korrekte›, d. h. nicht von den Normen des Portugiesischen aus Portugal abweichende Sprache, essentiell für das Selbstverständnis der herrschenden Schicht war.[40] Nicht zuletzt in São Paulo war jedoch eine große Diskrepanz zwischen diesem Register und der Alltagssprache der eingewanderten Menschen spürbar.[41]

Mein Interesse richtet sich auf die Überschrift des Gedichts, die von Andrade selbst entstammt und zugleich eine Lektüreanweisung impliziert. ‹Mode› bezeichnet die Form von Kleidung oder von Gewohnheiten, die aktuell anerkannt und ästhetisch geschätzt werden und in sich immer schon die Ambivalenz tragen, dass sie eine Wiederkehr des Alten sind, das zum Neuen wird. Zugleich wird die ‹Mode› als Erscheinung mit Frankreich und Paris, der Hauptstadt der Mode, assoziiert. Damit liest sich *a moda* wie ein Hinweis auf die eigene Aktualität des Gedichts sowie auf das Zusammenspiel brasilianischer und französischer Avantgarde. Die Mode, das Neue, das zugleich ästhetisches Programm der Avantgarde ist, wird in seiner Dialektik vorgeführt und unterstützt die These dieses Aufsatzes, insofern die ‹neue› Ästhetik der Avantgarde mit der Lektüre der Vergangenheit Brasiliens kollidiert. Die Mode bzw. das Neue ist zugleich ein jahrhundertealter Text, der auf die Lexik des Mittelfranzösischen, wie «pardeça»[42], zurückgreift, auf die Missionierung französischer Kapuziner verweist und auf deren Inkorporation und Destruktion autochthoner Kulturen. Zentrale Texte der französischen Kultur – wie Montaignes *Des Cannibales*[43] – nehmen das Motiv der ‹wilden› Kannibalen auf, Menschen wurden nach Frankreich verschleppt und ein Strom französischer Ethnographen freigesetzt, der sich unter die Autochthonen mischte, um Wissen über ihre Kultur zu sammeln. Andrade kehrt diesen Prozess auf der einen Seite um, indem er sich die Kultur der französischen Avantgarde aneignet, um diese im Sinne des Modernismus, der sich ebenso in ‹moda› verbirgt, umzudeuten. Auf der anderen Seite drückt er jedoch die Simultaneität des Französischen und Brasilianischen, des Alten und Neuen, der Vergangenheit und der Gegenwart aus. Die Mode selbst ist auch in dem Reisebericht Abbevilles ein Zeichen, das auf die Inkorporation verweist: Abbeville schildert, wie die Kinder der Tupis beginnen, ihre Frisuren nach denjenigen der Kapuziner zu modellieren,

**40** Vgl. ebda., S. 50.
**41** Vgl. ebda., S. 21.
**42** [Art.] par de ça. In: Jean Baptiste La Curne de Sainte-Palaye: *Dictionnaire historique de l'ancien langage François ou Glossaire de la langue Françoise*. Bd. VIII. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1972, S. 185.
**43** Michel de Montaigne: Des Cannibales. In: Ders.: *Essais*. Herausgegeben von Jean Balsamo/Michel Magnien u. a. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 14), S. 208–221.

und wie die Autochthonen nach ihrer Konversion und ihrem Übertritt zum Christentum Kleidung anlegen:[44] «Die Inkulturation durch die Taufe hatte also auch einen modischen Aspekt.»[45]

In weiteren Gedichten des Zyklus wird durch die Überschriften ebenfalls auf die Ambivalenz zwischen dem ‹Eigenen› und dem ‹Fremden›, Europa und Lateinamerika, referiert. Der Titel «Cá e lá»[46], also «Hier und Dort», nimmt beispielsweise Bezug auf den brasilianischen Dichter der Romantik, Gonçalves Dias, der in seiner *Canção do Exílio* von Portugal aus die Sehnsucht nach Brasilien besingt.[47] Das Motiv der Sehnsucht, mit dem Oswald de Andrade seinen Gedichtband beendet, schillert also auch in den intertextuellen Referenzen. Nicht nur Frankreich und Brasilien, auch Portugal wird zu einem Bezugspunkt; die avantgardistische Bewegung ‹Pau-Brasil› speist sich somit aus verschiedenen Polen und trägt in sich die Elemente dreier Kulturen, die selbst wiederum Sammelsurien unterschiedlichster Kulturen sind.

Das Exzerpieren ‹großer› historische Werke führt zur Entstehung kurzer prosaischer Texte, die auf bestimmte Momente und Konstellationen der Geschichte hinweisen und durch die Überschriften in einen Dialog mit diesen treten. Das Nebeneinanderstellen von Gegenwart und Vergangenheit deutet bereits die Ästhetik der Simultaneität an – ein weiteres künstlerisches Verfahren der Avantgarde, das zur Lektüre der Geschichte Brasiliens angewandt wird.[48] Das Verfahren

---

**44** Vgl. Claude d'Abbeville: *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisins*, S. 92v, 101v. Vgl. Obermeiers Ausführungen zur Bekleidung: Franz Obermeier: *Französische Brasilienreiseberichte im 17. Jahrhundert*, S. 152 f.

**45** Ebda., S. 127. Vgl. Abbildungen in: Claude d'Abbeville: *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisins*, S. 347v, 355v, 358v, 361v, 363v, 364v.

**46** Maharg verweist auf dieses Changieren in den Gedichten des Romantikers Dias. Vgl. James Maharg: From Romanticism to Modernism: The ‹Poemas-Piadas› of Oswald de Andrade as Parodies. In: *Luso-Brazilian Review* 13, 2 (1976), S. 220–230, hier S. 221. Dass Oswald de Andrade sich an dieser Stelle auf Dias bezieht, erscheint wahrscheinlich, da sein Gedicht *canto do regresso à pátria* Dias ebenfalls parodiert. Vgl. Oswald de Andrade: canto do regresso à pátria. In: *Pau Brasil*, S. 193. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 65. Zu Dias und Andrade vgl. auch Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba: Na poesia de Oswald, a descoberta do Brasil. In: José Luís Jobim/Silvano Pelos (Hg.): *Descobrindo o Brasil. Sentidos da literatura e da cultura no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro 2011 (Brasil-Itália), S. 263–281, hier S. 278.

**47** Vgl. Gonçalves Dias: Canção do Exílio. In: Ders.: *Poemas de Gonçalves Dias.* São Paulo: Editora Cultrix 1968, S. 21 f., hier S. 22. Schwartz verweist ebenso auf die Dialektik dieses Titels, der zwischen dem Nationalen und Kosmopolitischen changiere. Vgl. Jorge Schwartz: *Fervor das Vanguardas*, S. 20.

**48** Vgl. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba: Na poesia de Oswald, a descoberta do Brasil, S. 273.

der Montage und die Simultaneität gehen ineinander über, insofern moderne und koloniale Elemente nebeneinandergestellt werden.[49]

## III.b Simultaneität

Die veränderten technischen Bedingungen, die Beschleunigung des Verkehrs, der Reisemittel, der Kommunikation und die Urbanisierung katalysieren zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Wahrnehmung einer vielschichtigen Zeit.[50] Aufgrund dieser Veränderungen wird «[…] die Globalisierung für viele Menschen spürbar.»[51] Die Erfahrung von Simultaneität wird sprachlich durch den Telegrammstil inszeniert, auf den sowohl Cendrars wie Andrade zurückgreifen.[52] Dieser kennzeichnet sich durch die «doppelte Streichung von Adjektiven und Personalpronomen»[53] und wurde maßgeblich von Marinetti geformt.[54] Das Telegramm ist sowohl Ursache als auch Symptom der Simultaneität. Es führt «Verknappung, Einsparung, womöglich auch Beschleunigung»[55] vor und ist somit grundlegend für die Ästhetik Andrades und Cendrars'. Durch den Telegrammstil drücken sowohl Andrade als auch Cendrars die Simultaneität von Menschen, Sprachen, Geschichte und Vergangenheit aus.[56] Cendrars nähert so Paris und Rio, Brasilien und Frankreich einander an: «Vitesse klaxon présentations rires jeunes gens Paris Rio / Brésil France interviews présentations rires.»[57]

---

**49** Vgl. ebda.

**50** Vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 168 f.

**51** Philipp Hubmann/Till Julian Huss: Einleitung: Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne. In: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 9–36, hier S. 14.

**52** Fähnders referiert den Konnex zwischen Reihungs- bzw. Zeilenstil und Simultaneität. Vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 168 f.

**53** Friedrich Kittler: Im Telegrammstil. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 633), S. 358–370, hier S. 359.

**54** Vgl. ebda.

**55** Ebda., S. 365.

**56** Zur Simultaneität und Juxtaposition bei Andrade vgl. José Carlos Pinheiro Prioste: Oswald de Andrade, S. 290. Vgl. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba: Na poesia de Oswald, a descoberta do Brasil, S. 273, 279. Vgl. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee, S. 404.

**57** Blaise Cendrars: Banquet. In: *Feuilles de route*, S. 222.

Oswald de Andrade greift insbesondere in seinen Manifesten und poetologischen Schriften, wie in dem Vorwort und Manifest zu *Pau-Brasil*, auf den Stil des Telegramms und auf Parataxen zurück:[58]

> O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação. O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau Brasil.[59]

Die durch den Telegrammstil erzeugten Raffungen rufen einen Simultaneitätseffekt hervor, der wiederrum eine bestimmte Lektüre der Geschichtsschreibung provoziert. Wie durch das Verfahren der Montage wird die Geschichte Brasiliens aktualisiert und als Konstellation gedacht, die noch immer in die Gegenwart hineinwirkt und diese prägt.[60] Die Raffungen verdichten die Geschichte Brasiliens und eröffnen, wie auch im Falle der montierten Gedichte, einen Interpretationsspielraum. Die Begriffe, die Andrade zitiert, entstammen allesamt einem historischen Vokabular, wobei auch hier – durch den Bezug auf den «Cabralismo», die «donatários», das Brasilholz – die Wirtschaftsgeschichte an prominente Stelle stritt. Zugleich wird das Nebeneinander von Menschen verschiedener Herkünfte explizit benannt – «a formação étnica rica» – und in Bildern – wie dem aus Bahia stammenden afrobrasilianischen Gericht «vatapá» – evoziert. Andrade zitiert außerdem verschiedene Räume Brasiliens, wie den «Sertão» des ruralen Landesinneren und die «Favela» der großen Küstenstädte, und stellt Materielles, wie das Erz, neben Immaterielles, wie den Tanz. Ebenso führt er die Eroberung der Landschaft und die Ausbeute der Naturschätze gleich mit der Unterdrückung der Frau, wenn er schreibt: «Toda a história da Penetração e a história comercial da América.» Die Wortwahl der ‹Penetration› ist bewusst zweideutig und inszeniert die Tatsache, dass die Kolonisation Lateinamerikas auch eine gewalttätige ‹Kolonisation› von Frauen war.[61] Hélène Cixous greift in ihrem Essay *Le rire de la Méduse* ebenso auf die Metaphorik der ‹Penetration› zurück, um Kolonialismus und Sexismus engzuführen. In einer Fußnote schreibt sie:

> Ils ont encore tout à dire, les hommes, sur leur sexualité, et tout à écrire. Car ce qu'ils en ont énoncé, pour la plupart, relève de l'opposition activité/passivité, du rapport de force où il se

58 Auch das *Manifesto Antropófago* verfasst Andrade im Telegrammstil. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 76.
59 Oswald de Andrade: falação. In: *Pau Brasil*, S. 101–103, hier S. 101.
60 Prioste führt in seinem Beitrag die Kritik Andrades an der positivistischen Geschichtsschreibung aus. Vgl. José Carlos Pinheiro Prioste: Oswald de Andrade, S. 284.
61 Vgl. Magnus Mörner: *Race mixture in the history of Latin America*. Boston: Little, Brown and Company 1967, S. 22.

> fantasme une virilité obligatoire, envahissante, colonisatrice, la femme donc étant fantasmée comme ‹continent noir› à *pénétrer* et ‹pacifier› […].[62]

Das politische Moment, das sich in «penetração» manifestiert, prägt auch weitere Gedichte *Pau-Brasils*, in denen Andrade einzelne Szenen kolonialer Gewalt aufruft und sich den nicht von der Geschichtsschreibung bedachten Leben zuwendet. Er zitiert die Schwangerschaften versklavter Schwarzer Frauen, den forcierten Mord an ihren Kindern, den Suizid versklavter Menschen und den Handel mit ihnen.[63] In *fazenda antiga* beispielsweise wird die Realität der Versklavung nicht romantisiert, sondern in ihrer ganzen Brutalität in einer kleinen Szene geschildert:

> fazenda antiga
> O Narciso marcineiro
> Que sabia fazer moinhos e mesas
> E mais o Casimiro da cozinha
> Que aprendera no Rio
> E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca
> E suicidou-se
> As dezenove pretinhas grávidas[64]

Der Gedichtzyklus endet bezeichnenderweise mit dem Gedicht *senhor feudal*: «Se Pedro Segundo / Vier aqui / Com história / Eu boto ele na cadeia.»[65] Das letzte Gedicht des Zyklus «História do Brasil» relativiert die Stellung Pedro II. von Brasilien, womit Andrade eine andere Geschichtsschreibung, jenseits der Heroisierungen des letzten Kaisers, propagiert.[66] Die Simultaneität, die sowohl ästhetisches Verfahren als auch Programm ist, fordert eine Auseinandersetzung mit der brasilianischen Geschichte ein, die bis in die Gegenwart nachwirkt.

Cendrars bedient sich der Kategorie der Simultaneität ebenfalls, um die Architektur São Paulos, die Übereinanderlagerung verschiedener Stile, die aus

---

**62** Hélène Cixous: Le rire de la Méduse. In: Dies.: *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée 2010 (Collection Lignes Fictives), S. 35–68, hier S. 40. Meine Hervorhebungen.

**63** Vgl. Oswald de Andrade: a transação/fazenda antiga/negro fugido/cena/medo da senhora. In: *Pau Brasil*, S. 123–126. Zu Andrades Bezugnahme auf die Versklavung und afrobrasilianische Geschichtserfahrung in *Canto do Regresso à Pátria* vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 66.

**64** Oswald de Andrade: fazenda antiga. In: *Pau Brasil*, S. 123.

**65** Oswald de Andrade: senhor feudal. Ebda., S. 127.

**66** Vgl. Oswald de Andrade: carta ao patriarcha. Ebda., S. 120.

allen Teilen der Welt entstammen, zu beschreiben.[67] Diese verbindet er mit der Migration, die ebenfalls Menschen verschiedenster Herkunft zusammenführt. Auch in diesem Beispiel wird die historische und gegenwärtige Realität Brasiliens durch ästhetische Kategorien der Avantgarde wahrgenommen und dargestellt:

> J'adore cette ville
> São Paulo est selon mon cœur
> Ici nulle tradition
> Aucun préjugé
> Ni ancien ni moderne
> Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire des maisons dans tous les styles ridicules grotesques beaux grands petits nord-sud égyptien-yankee-cubiste
> Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir le confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration
> Tous les pays
> Tous les peuples
> J'aime ça
> Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont de faïences bleues
> *Azulejos*[68]

Cendrars drückt in diesem Ausschnitt seines Gedichtes die Neuheit Brasiliens aus, für die er wiederum, wie Andrade, auf eine in *vers libre* verfasste Form rekurriert. Brasilien sei frei von Vorurteilen, frei von Tradition, weder alt noch neu. In Cendrars' Gedicht sind es ebenso Ökonomie und Arbeitsmarkt, die thematisch hervorstechen. Die Simultaneität der Architektur, die zugleich Zeugnis der Migration ist, hebt er auch in anderen Abschnitten des Gedichtbandes hervor. Bezeichnenderweise versinnbildlicht er diesen Zusammenprall durch die Referenz auf das Ägyptische, also eine Zivilisation des Altertums, auf das Amerikanische als

**67** Anke Naujokat weist darauf hin, dass die Simultaneität von Vergangenheit und Gegenwart «[e]ine ganz natürliche gattungsspezifische Form der Simultaneität in der Architektur» ist. Anke Naujokat: Schichtung, Überblendung, Collage. Formen und Bedeutungen architektonischer Simultaneität. In: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 171–190, hier S. 172. Carie Noland deutet die Simultaneität des Gedichts in ihrer Interpretation an. Vgl. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee, S. 404.
**68** Blaise Cendrars: *Le Brésil*, S. 127.

aufstrebende Weltmacht und auf den Kubismus, der wiederum als dritter Pol in Frankreich anzusiedeln wäre. Verschiedene Räume und verschiedene Zeiten werden in São Paulo nebeneinandergestellt und so heißt es auch im Essay *Le Brésil*: «(C'est ainsi qu'au Brésil le passé et le futur sont toujours présents, enchevêtrés et se chevauchant!...)».[69] Cendrars erwähnt die portugiesischen Kacheln und schafft somit, wie Andrade, ein nostalgisches Bild, das an Portugal erinnert: Die drei einzigen portugiesischen Häuser, die noch vorhanden seien, bestehen aus blauen Kacheln, «Azulejos», wie sie ihrerseits typische für die Iberische Halbinsel sind. Die von Andrade zitierte *saudade* findet sich auch bei Cendrars und wird durch die Kursivsetzung von «Azulejos» besonders hervorgehoben. In *Le Brésil* kommt Cendrars explizit auf die Nostalgie zu sprechen, als die Erzählfigur darüber nachdenkt, warum sie nach Brasilien auf dem Schiff eingereist sei: «Et c'est ainsi que moi-même, connaissant déjà ces côtes abandonnées et y étant revenu une dernière fois [...], j'exprimais un soir ma nostalgie de l'homme.»[70]

## III.c Der neue Mensch

Wenn Cendrars in seinem Gedicht von «ancien» und «moderne» schreibt, zitiert er die *Querelle des Anciens et des Modernes*, die an dieser Stelle figurativ für ein drittes Prinzip – weder *imitatio* noch Genieästhetik – steht und damit auf das Motiv der Neuheit verweist.[71] Dass Brasilien mit dem ‹Neuen› assoziiert wird, für das sich die avantgardistische Ästhetik besonders interessiert, zeigt sich im Motiv des ‹neuen Menschen›. Neben der Simultaneität stellt für die europäischen und brasilianischen Avantgarden auch das ‹Neue› ein Faszinosum dar.[72] Im Gegensatz zur europäischen Avantgarde und insbesondere dem italienischen Futurismus ist für den brasilianischen Modernismus jedoch Brasilien, seine Gegenwart und Vergangenheit, das Neue.[73] Der *Modernismo* zieht so die brasilianische Varietät des

---

**69** Ebda., S. 31.

**70** Ebda., S. 13 f.

**71** Für den Hinweis auf die ‹Querelle des Anciens et des Modernes› danke ich Axel Rüth.

**72** Zur Bedeutung des ‹Neuen› für die lateinamerikanischen Avantgarden vgl. Jorge Schwartz: *Vanguardas latino-americanas*, S. 58 f. Vgl. Guillaume Apollinaire: L'esprit nouveau et les poètes. In: *Mercure de France* 130 (1918), S. 385–396. Zur Bedeutung des ‹Neuen› bei Cendrars vgl. Carrie Noland: The Metaphysics of Coffee, S. 404.

**73** Peter W. Schulze erläutert diesen Gegensatz zwischen europäischer Avantgarde und brasilianischem Modernismus in seiner Interpretation des *Manifesto Antropófago*. Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 69.

Portugiesischen als ‹neue› Sprache vor.[74] In dem Vorwort zu *Pau-Brasil*, *falação*, heißt es schließlich, das brasilianische Portugiesisch sei neologisch: «A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.»[75]

Im Rahmen der Faszination der europäischen Avantgarden für das Neue ist das vormals christlich geprägte Motiv des ‹neuen Menschen› für die Zusammenhänge der vorliegenden Arbeit besonders erkenntnisreich.[76] Im Motiv des neuen Menschen bei Blaise Cendrars überlagern sich auf der einen Seite das Interesse der europäischen Avantgarde, auf der anderen Seite die historische Erfahrung und Realität Brasiliens, insofern die Bevölkerung des Landes in Folge ihrer Einwanderungsgeschichte diesen neuen Menschen verkörpere:

> Mais j'aime l'homme. Le Rouge. Le Blanc. Le Noir. L'homme brésilien d'aujourd'hui en qui tous les sangs se marient: le *caboclo*, le *sertaneijo*, le *jagunço*, le *catingueira*, le *tabaréa*, le *caipira*, le *mamaluco*, le *mulato*, le *cafuso*, le *zembo*, le *parob*, le *carioca* [...], et le *paulista* [...]. L'Homme Nouveau. Le Brésilien.[77]

Cendrars formuliert selbst, dass diese Bezeichnungen nicht nur unterschiedliche Herkünfte ausdrückten, sondern auch verschiedene Menschentypen, «types d'homme»[78]. Die Erschaffung einer neuen brasilianischen Realität geht damit zugleich mit der Erschaffung einer neuen Sprache einher, die durch die Neologismen, die Cendrars genüsslich aufzählt, verkörpert wird. Nicht nur Cendrars spricht der brasilianischen Bevölkerung eine Sonderrolle zu, auch spätere Denker reihen sich in diese Tradition ein, wie Max Bense, der im brasilianischen Denken eine besondere Form der cartesianischen Intelligenz erkennt,[79] oder Darcy Ribeiro, der die brasilianische Bevölkerung aufgrund ihrer vielfältigen ethnischen

---

**74** Vgl. ebda., S. 63. Vgl. Jorge Schwartz: *Vanguardas latino-americanas*, S. 63 f., 70. Vgl. Michael Rössner: Spuren der europäischen Avantgarde im ‹modernistischen Jahrzehnt› in Brasilien, S. 35.

**75** Oswald de Andrade: falação. In: *Pau Brasil*, S. 102. Vgl. Jorge Schwartz: *Vanguardas latino-americanas*, S. 70.

**76** Vgl. Richard Schröder: Zum Geleit. In: Nicola Lepp (Hg.): *Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1999, S. 11–14, S. 13. Vgl. Paulus: Epheserbrief 4,22. In: *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*. Revidierte Fassung. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999. Zum Motiv des ‹neuen› Menschen vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 166. Haroldo de Campos spricht ebenfalls vom «homem brasileiro novo». Haroldo de Campos: Uma poética da radicalidade, S. 21.

**77** Blaise Cendrars: *Le Brésil*, S. 23.

**78** Ebda.

**79** Vgl. Max Bense: *Brasilianische Intelligenz: Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes-Verlag 1965. Diese Intelligenz definiert Bense wie folgt: «Cartesianisch ist die Legitimation einer Sache durch Angabe der Methode ihrer Entstehung.» Ebda., S. 13.

Herkünfte ebenfalls als «povo novo»[80] beschreibt. Cendrars wendet die avantgardistische Kategorie des neuen Menschen nicht nur auf die Gegenwart Brasiliens an, sondern kontextualisiert diese historisch anhand der Figur Caramurùs. Paulo Prado, der Blaise Cendrars' Reise nach Brasilien finanziell unterstützte, kommt in seinem Essay *Retrato do Brasil* ebenfalls auf Caramurù zu sprechen. Er bezeichnet ihn in seinem Text, den Cendrars in der Widmung von *Le Brésil* erwähnt, als einen der drei ‹Stammväter Brasiliens›, insofern es sich bei ihm um einen Portugiesen handelte, der durch seine zahlreichen Beziehungen in den Anfängen der Kolonisation für die Entstehung einer Bevölkerung mit heterogeneren Herkünften mit verantwortlich gewesen sei.[81] Cendrars schreibt in *Le Brésil*: «En somme, on devrait l'honorer comme le fondateur du Brésil, le procréateur de la nouvelle race, le progéniteur de l'Homme Nouveau [...].»[82]

Die Faszination für den neuen Menschen und im Allgemeinen für das Neue, das die Avantgarde dies- und jenseits des Atlantiks einte, wird in der brasilianischen Avantgarde auf historische Konfigurationen, Stoffe und Motive appliziert. Im Gegensatz zum Futurismus in Europa war der Modernismus in Brasilien damit nicht primär auf das Zukünftige gerichtet, sondern verstand sich als eine neue Ästhetik, anhand der die Geschichte Brasiliens interpretiert und erfahren werden konnte.[83] Die Formen und Praktiken der europäischen Avantgarden dienten dem brasilianischen Modernismus dafür als Vehikel, durch welches die brasilianische Geschichte aus einer künstlerischen und kritischen Position neu interpretiert und montiert werden konnte.

## IV «Caminhamos»

Paris fungierte innerhalb der Bewegung ‹Pau-Brasil› als Kontaktzone und Sehnsuchtsort. Darüber hinaus figuriert es das dialektische Moment des Modernismus – sowohl kosmopolitisch und im Sinne der *antropofagia* die avantgardistische europäische Ästhetik inkorporierend, als auch lokal, orientiert an der Gegenwart, Geschichte und an den künstlerischen Traditionen Brasiliens.

---

**80** Vgl. Darcy Ribeiro: *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras $^{2}$1997 (Estudos de antropologia da civilização), S. 19.

**81** Vgl. Paulo Prado: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Herausgegeben von Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras $^{8}$1999 (Coleção Retratos do Brasil), S. 69.

**82** Blaise Cendrars: *Le Brésil*, S. 53. Das Thema des neuen Menschen spielt bereits in Brasilien im 17.–19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Vgl. Kenneth David Jackson: Poetry and Paradise in the Discovery of Brazil, S. 49 f.

**83** Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 69.

Die in dem anfangs zitierten Gedicht *contrabando* ausgestellte Sehnsucht trägt in sich die Ambivalenz, dass sie zugleich auf Paris, Brasilien und Portugal Bezug nimmt. ‹Saudade› ist, wie Eduardo Lourenço gezeigt hat, eine Emotion, die mit der Kunst, Kultur und Geschichte Portugals verwoben ist.[84] Dass der Gedichtband mit dieser portugiesischen Form der Nostalgie endet und zugleich durch seine neuartige Ästhetik und Interpretation der brasilianischen Geschichte in die Zukunft weisen möchte, deutet die Ambivalenz des andradeschen Projekts an. Diese drückt sich auch in einem Zitat des *Manifesto Antropófago* aus: «Caminhamos.»[85] Andrade fordert in futuristischer Manier wortwörtlich dazu auf, in die Zukunft zu schreiten, doch diese Bewegung trägt in sich bereits die Vergangenheit, da sich in «caminhamos» auch der Name des portugiesischen Schreibers Pêro Vaz de Caminha verbirgt, der im Jahre 1500 nach Brasilien gelangte und dessen Brief an König Manuel I. den Beginn der portugiesischen Kolonisation markierte.[86] Für Andrade ist die Zukunft Brasiliens also nur denkbar durch die Revision seiner Geschichte und die Rückkehr zu seinen frühesten Quellen und Zeugnissen. Die «historische Emotion»[87] der Nostalgie, die an Paris festhält, prägt die Gedichtsammlung *Pau-Brasil*. Die ‹saudade feliz de Paris›, die heitere Sehnsucht nach Paris, von der Oswald de Andrade in *contrabando* berichtet, schrieb sich also tief in die Avantgarde Brasiliens ein.

## Literaturverzeichnis

Abbeville, Claude de: *Histoire de la mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoisins*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1963 (Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten, Bd. 4).

Andrade, Oswald de: Manifesto Antropófago. In: Ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972 (Coleção Vera Cruz, Bd. 147), S. 11–19.

Andrade, Oswald de: Pau Brasil. In: Ders.: *Obras completas de Oswald de Andrade*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Globo ²2003.

Apollinaire, Guillaume: L'esprit nouveau et les poètes. In: *Mercure de France* 130 (1918), S. 385–396.

**84** Vgl. Eduardo Lourenço: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lissabon: Gradiva ⁴2011, S. 91 ff.

**85** Oswald de Andrade: Manifesto Antropófago, S. 14. Zum Einfluss des Futurismus vgl. Michael Rössner: Spuren der europäischen Avantgarde im ‹modernistischen Jahrzehnt› in Brasilien, S. 34 f.

**86** Vgl. Peter W. Schulze: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›*, S. 83.

**87** Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001, S. XVI.

Bense, Max: *Brasilianische Intelligenz: Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes-Verlag 1965.

Borba, Maria Antonieta Jordão de Oliveira: Na poesia de Oswald, a descoberta do Brasil. In: José Luís Jobim/Silvano Pelos (Hg.): *Descobrindo o Brasil. Sentidos da Literatura e da Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro 2011 (Brasil-Itália), S. 263–281.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.

Calil, Carlos Augusto: Cronologia. In: Paulo Prado: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Herausgegeben von Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras [8]1999 (Coleção Retratos do Brasil), S. 33–45.

Campos, Haroldo de: Uma poética da radicalidade. In: Oswald de Andrade: *Pau Brasil. Obras completas de Oswald de Andrade*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Globo [2]2003, S. 19–84.

Cendrars, Blaise: Feuilles de route. In: Ders.: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Bd. 421), S. 189–269.

Cendrars, Blaise: *Le Brésil. Des hommes sont venus*. Paris: Gallimard 2010 (Collection Folio, Band 5073).

Cixous, Hélène: Le rire de la Méduse. In: Dies.: *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée 2010 (Collection Lignes Fictives), S. 35–68.

Dias, Gonçalves: Canção do Exílio. In: Ders.: *Poemas de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora Cultrix 1968, S. 22 f.

*Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierte Fassung. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999.

Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne: 1890–1933*. Stuttgart/Weimar: Metzler [2]2010 (Lehrbuch Germanistik).

Flusser, Vilém: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: Ders.: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2007 (eva-Taschenbücher, Bd. 254), S. 15–37.

Goyet, Francis: The word ‹commonplaces› in Montaigne. In: Lynette Hunter (Hg.): *Toward a Definition of Topos: Approaches to Analogical Reasoning*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 1991, S. 66–77.

Hubmann, Philipp/Till Julian Huss: Einleitung: Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne. In: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: Transcript 2013 (Kultur- und Medientheorie), S. 9–36.

Jackson, Kenneth David: Poetry and Paradise in the Discovery of Brazil. In: Darlene J. Sadlier (Hg.): *Studies in Honor of Heitor Martíns*. Bloomington: Indiana University Bloomington 2006 (Luso-Brazilian Literary Studies, Bd. 3), S. 43–62.

Jöhnk, Marília: *Zwischen Renaissance und Modernismo. Zur Rezeption frühneuzeitlicher Reiseberichte bei Oswald de Andrade und Blaise Cendrars*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2016 [unveröffentlichte Masterarbeit].

Jöhnk, Marília: ‹Só me interessa o que não é meu.› – Zur Transformation frühneuzeitlicher Reiseberichte bei Oswald de Andrade. In: Caroline Bacciu/Jaime Cárdenas Isasi u. a. (Hg.): *Transformationen I Wandel, Bewegung, Geschwindigkeit. Beiträge zum XXXIII. Forum Junge Romanistik in Göttingen (15.–17. März 2017)*. München: AVM 2019, S. 91–103.

Kittler, Friedrich: Im Telegrammstil. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 633), S. 358–370.
Leroy, Claude: Chronologie. In: Blaise Cendrars: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Bd. 421), S. 331–344.
Leroy, Claude: Notices et notes. In: Blaise Cendrars: *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*. Herausgegeben von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2006 (Poésie, Bd. 421), S. 352–412.
Lipphardt, Anna: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 65, 26/27 (2015), S. 32–38.
Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lissabon: Gradiva [4]2011.
Maharg, James: From Romanticism to Modernism: The ‹Poemas-Piadas› of Oswald de Andrade as Parodies. In: *Luso-Brazilian Review* 13, 2 (1976), S. 220–230.
Montaigne, Michel de: De la Physionomie. In: Ders.: *Essais*. Herausgegeben von Jean Balsamo/ Michel Magnien u. a. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 14), S. 1082–1111.
Montaigne, Michel de: Des Cannibales. In: Ders.: *Essais*. Herausgegeben von Jean Balsamo/ Michel Magnien u. a. Paris: Gallimard 2007 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 14), S. 208–221.
Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000.
Mörner, Magnus: *Race mixture in the history of Latin America*. Boston: Little, Brown and Company 1967.
Naujokat, Anke: Schichtung, Überblendung, Collage. Formen und Bedeutungen architektonischer Simultaneität. In: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: Transcript 2013 (Kultur- und Medientheorie), S. 171–190.
Noland, Carrie: The Metaphysics of Coffee: Blaise Cendrars, Modernist Standardization, and Brazil. In: *Modernism/modernity* 7, 3 (2000), S. 401–422.
Obermeier, Franz: *Französische Brasilienreiseberichte im 17. Jahrhundert. Claude d'Abbeville: Histoire de la mission, 1614, Yves d'Evreux: Suitte de l'histoire, 1615*. Bonn: Romanistischer Verlag 1995 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 83).
Prado, Paulo: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Herausgegeben von Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras [8]1999 (Coleção Retratos do Brasil).
Prioste, José Carlos Pinheiro: Oswald de Andrade: um redescobridor do Brasil. In: José Luís Jobim/Silvano Pelos (Hg.): *Descobrindo o Brasil. Sentidos da literatura e da cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro 2011 (Brasil-Itália), S. 283–303.
Ribeiro, Darcy: *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras [2]1997 (Estudos de antropologia da civilização).
Rivas, Pierre: Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau. In: *Europe* 54 (1976), S. 50–60.
Rössner, Michael: Spuren der europäischen Avantgarde im ‹modernistischen Jahrzehnt› in Brasilien. In: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag 1991 (Bibliotheca Ibero-Americana, Bd. 37), S. 31–50.

Sainte-Palaye, Jean Baptiste La Curne de: *Dictionnaire historique de l'ancien langage François ou Glossaire de la langue Françoise*. Bd. VIII. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1972.

Schröder, Richard: Zum Geleit. In: Nicola Lepp (Hg.): *Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1999, S. 11–14.

Schulze, Peter W.: *Strategien ‹kultureller Kannibalisierung›. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: Transcript 2015 (Postcolonial Studies, Bd. 16).

Schwartz, Jorge: Cronologia. In: Oswald de Andrade: *Pau Brasil*. Herausgegeben von Jorge Schwartz. São Paulo: Ed. Globo 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade), S. 215–230.

Schwartz, Jorge: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP $^{2}$2008.

Schwartz, Jorge: *Fervor das Vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras 2013.

Zaimeche, Salah: The Coffee Trail: A Muslim Beverage Exported to the West. In: Salim Al-Hassani (Hg.): *Foundation for Science Technology and Civilisation*. Manchester: FSTC 2003, S. 1–10.

Alexander Wöll

# Berührungspunkte der Imagination

## Witold Gombrowiczs Fantasien über Jean Genet und die Avantgarde

## I

Witold Gombrowicz, der 1904 als Sohn eines polnischen Landadeligen geboren wurde, ist einer der berühmtesten polnischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts und war eng mit der französischen Avantgarde verbunden. Seine Tagebücher aus den Jahren 1953 bis 1969 erschienen im wichtigsten polnischen Exilverlag *Kultura* in Paris – und erreichten internationalen Kultstatus. Von 1939 bis 1963 lebte er in Argentinien und war bei der Banco Polaco angestellt, bevor er nach Berlin und dann nach Frankreich kam, wo er 1969 verstarb. Jean Genet lernte die polnische Heimat von Gombrowicz auf einer seiner zahlreichen Vagabundenreisen im Jahre 1937 kennen – zwei Jahre bevor Gombrowicz das Schiff nach Buenos Aires bestieg und nie wieder zurückkehrte. Eine persönliche Begegnung der beiden Schriftsteller hat niemals stattgefunden. Und doch gibt es in den Werken dieser beiden polnischen und französischen Avantgardisten Konvergenzen, die hier nicht im Detail systematisch ausgearbeitet werden sollen.[1] Gombrowiczs imaginäres Frankreichbild soll stattdessen Genets imaginärem Polenbild kontrastiv gegenübergestellt werden. Paris und Katowice (wie auch Berlin) sind in dieser Konstellation von Migration und Avantgarde weniger als geografische Orte der Begegnung, sondern vielmehr als imaginäre Räume künstlerischer Auseinandersetzungen zu verstehen. Drei textuelle Austragungsorte dieser Begegnung sind für das Werk von Gombrowicz festzuhalten: Seine Tagebücher, sein 1953 erschienener Roman *Trans-Atlantyk* und seine Lektüre von Jean-Paul Sartres 1952 veröffentlichtem Buch *Saint Genet, comédien et martyr* über Genet und dessen *Journal du Voleur* (1949).[2]

---

**1** In diesem Aufsatz wird nicht Jacques Derridas Abhandlung *Glas* (Totenglocke, 1974) einbezogen, den er Ende der sechziger Jahre auf Einladung von Peter Szondi an der FU zu schreiben begonnen hatte und in dem er Hegel, den Phänomenologen des Geistes, gegen Genet, den Dämonologen des Körpers, antreten lässt. Ebensowenig können Josef Winklers *Zöglingsheft des Jean Genet* (1992) oder Hubert Fichtes Reflektionen über Genet oder Susan Sontags und Georges Batailles Urteil über die Weitschweifigkeit und die endlosen Wiederholungen in *Saint Genet* thematisiert werden.

**2** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard 1970 [1952].


https://doi.org/10.1515/9783110679366-009

# II

Witold Gombrowicz berichtet immer wieder davon, dass er Sartres *Saint Genet, comédien et martyr* gelesen hat, besonders in seinen Tagebüchern. Sartre hatte Genets *Journal du Voleur* als Text über den Ausschluss aus der Gesellschaft und aus der Natur stilisiert, ganz im Sinne seiner eigenen Thesen von den Möglichkeiten menschlicher Entscheidungsfreiheit.[3] Witold Gombrowicz hat hingegen gleich zwei verschiedene Versionen der Gattung des Tagebuchs verfasst: Seine weltberühmten stilisierten *Dzienniki* und sein intimes Tagebuch *Kronos*. Es war eine Sensation als die Witwe von Gombrowicz erst im Jahre 2013 im Verlag «Wydawnictwo Literackie» unter dem Titel *Kronos* das bis dahin unbekannte persönliche intime Tagebuch des Schriftstellers veröffentlichte. Während die vom Autor zu Lebzeiten publizierten stilisierten intellektuellen Tagebücher zum Besten der Weltliteratur gerechnet werden, was dieses Genre hervorgebracht hat, war die Öffentlichkeit von der uninspirierten und banalen Aneinanderreihung von sexuellen Abenteuern, Liebhabern, Hypochondrien, Ängsten und Illusionen in den intimen Tagebüchern schockiert bis enttäuscht. Gombrowicz beschreibt in *Kronos* in einer geradezu bürokratischen Auflistung, wie er während aller möglichen sexuellen Begegnungen mit Männern in Berlin und während der Arbeit an seinen intellektuellen Tagebüchern immer wieder Sartres *Saint Genet* liest:

---

**3** Offensichtlich hat Jean Genet das Buch von Sartre selbst wenig beeindruckt, wenn wir dem Glauben schenken sollen, was er uns selbst berichtet: «*In dem Maße, wie [die Linke] eine Art des jüdisch-christlichen Denkens und der Moral fördert, sehe ich mich außerstande, mich damit zu identifizieren; sie ist eher idealistisch als politisch, eher entnervend als vernünftig. Was Sartre betrifft, so habe ich schon lange erkannt, dass sein politisches Denken ein Pseudo-Denken ist. Meiner Meinung nach existiert das, was Sartresches Denken genannt wird, nicht mehr. Seine Stellungnahmen sind nichts als die hastigen Urteile eines Intellektuellen, der zu kleinmütig ist, um sich irgendetwas anderem als seinen eigenen Fantasmen zu stellen.*» Zit. nach Bell Jeloun In: William Haver: Die ontologische Priorität von Gewalt. Zu einigen wirklich klugen Dingen über Gewalt in Jean Genets Werk. In: *polylog. Forum für interkulturelle Philosophie* 5 (2004). <https://them.polylog.org/5/fhw-de.htm> [30.12.2018]. Rosól argumentiert, dass für Genet im Sinne von Derrida der Staat Israel mit einem festen Territorium für den «Buchstaben» und der nicht existente Staat Palestina ohne festes Territorium für die außerhalb der Realität stehende «Stimme» gestanden habe. Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna* [Gombrowicz's Genet. Eine Liebesgeschichte]. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2016, S. 66. Eine bibliografische Auflistung aller politisch problematischen Texte von Genet – inklusive der über das Deutschland des Nationalsozialismus, in dem die von ihm proklamierte «Andersheit» zur Norm erklärt wurde, weshalb er sie ablehnt und zur Moral der französischen Gesellschaft als «dissident» zurückkehrt – liefert Lubrich auf den Seiten 263f. seines Aufsatzes. Oliver Lubrich: Enttäuschung in Berlin. Die Gegenräume des Jean Genet. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114, 3 (2014), S. 252–266.

> ich lese *Saint Genet* […]. Die ständige Aufregung […] die 13. Krise im Restaurant und mit Tomcio, die Angst vor Tripper, Nerven. Günter kommt nicht. An der Haltestelle Günter II […] Tomcio macht, was er kann. Ich gewöhne mich an die Wohnung. Wieder Günter II. Ich schreibe das zweite Reisejournal. Ein Student am Hansaplatz […] Erneut Günter II (21 VI) […] Tomcio verschwindet. Herman (Hansaplatz), Schriftsteller. Erkältung. 24 wieder Günter 2. Ein leichtes Pulsieren im Körper, ich weiß nicht, was es ist. Ich treffe Tomcio […] 25 Günter […] ich schreibe das Tagebuch, ich lese *Genet* […] Günter II […] Kanarek erscheint, eine neue Phase. Die neue Phase mit Herman […] Kanarek […] Günter II. Herman hat sich betrunken. Kanarek […] Herman ist gegangen. Ich unterbreche Günter II bis zum Ende des Monats. Kanarek, aber nicht besonders. Heiß. Bier […] am 20. habe ich das transatlantische Tagebuch beendet, ich habe von Ankunft an geschrieben […] Kanarek, immer schlimmer […] Ab 1. XI Kanarek, aber ganz schlecht […] Günter II – Langeweile […] Günter II […] ein Ukrainer[4]
>
> (Czytam *Saint Genet* […]. Ciągle podniecenie […] 13-go kryzys w restauracji oraz z Tomciem, obawa trypra, nerwy. Günter nie przychodzi. Na stacji Günter II […] Tomcio robi co może. Przyzwyczajam się do mieszkania. Znów Günter II. Piszę 2-gi dziennik z podróży. Student na Hansaplatz […] Znów Günter II (21 VI) […] Zniknięcie Tomcia. Herman (Hansaplatz), literat. Zaziębienie. 24 znów Günter 2. Lekkie pulsowanie w ciele, nie wiem, co to jest. Spotykam Tomcia […] 25 Günter […] piszę dziennik, czytam *Geneta* […] Günter II […] Kanarej się zjawia, nowa faza. Nowa faza z Hermanem […] Kanarek […] Günter II. Herman się upil. Kanarek […] Herman wyjechał. Zawieszam Güntera II do końca miesiąca. Kanarek, ale niezbyt. Gorąca. Piwo […] 20-go skończyłem dziennik transatlantycki, pisałem od przyjazdu […] Kanarek, coraz gorzej […] Od 1 XI Kanarek, ale zupelnie źle […] Günter II – nuda […] Günter II […] Ukrainiec)[5]

Auch Jean Genet hat mit *Journal du Voleur* für sich das Genre der Autobiografie aus 79 Fragmenten sehr nahe am Tagebuch gewählt, die letztlich die zwei Tagebücher von Witold Gombrowicz, nämlich das intellektuelle und das intime, in einem einzigen Text als Reiseliteratur darbietet. Es ist besonders geprägt von schamlosen Beichten, die die Authentizität des Berichteten verbürgen und dem Autor beim Leser Absolution seiner Sünden erwirken mögen.[6] Genets *Journal du*

---

**4** Meine Übersetzung.

**5** Witold Gombrowicz: *Kronos*. Herausgegeben von Rita Gombrowicz/Jerzy Jarzębski u. a. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2013, S. 285–305. Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 44. Vgl. die deutsche Ausgabe Witold Gombrowicz: *Kronos. Intimes Tagebuch*. Übersetzung von Olaf Kühl. München: Carl Hanser Verlag 2015.

**6** Vgl. hierzu meine Analyse von Pečorins fiktiven schamlosen Beichten in Michail Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit, 1840), In: Alexander Wöll: *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999 (Slavische Literaturen, Bd. 17), S. 90–115. Letztlich tappt auch Hans Jürgen Balmes in diese Falle, wenn er in seinem Vorwort schreibt: «Montaignes Vorsatz in seinen ESSAIS ohne jede ‹Gesuchtheit und Geziertheit› zu erscheinen und auch seine Fehler nicht zu verschweigen, nimmt Gombrowicz auf und tritt dem Leser mit einem Lazarusblick der Selbstentblößung entgegen. Kein

*voleur* beschreibt, wie jener 1937 als illegaler Migrant von Brno aus die polnisch-tschechoslowakische Grenze mit seinem tschechischen Liebhaber Michaelis Andrič überschritt. In Katowice, dem Eldorado der Diebe und Geldfälscher in den 30er Jahren, erlebt Genet 1937 die 15-Jahr-Feier des Wiederanschlusses Ostoberschlesiens als Woiwodschaft an Polen und identifiziert sich mit Polen als «Märtyrervolk».[7] Genets Katowicer Haft im preußischen Śledczy-Gefängnisbau, das in Y-Form gebaut ist und keinen Mittelpunkt hat,[8] wo Genet als «rechtsradikaler Verbrecher» einsaß, schildert jener in allen Formen des Ekels. Für Genet werden Geldfälschung und Literatur zu zwei Seiten einer Medaille. Jean-Paul Sartre las in seinem Genet-Buch Polen in Analogie zu Genet als «verwundeten Jüngling». Was Gombrowicz an diesem Verständnis von Literatur bei Sartre und Genet ablehnt und wie sich sein Verständnis von Avantgarde unterscheidet, soll im Folgenden erörtert werden.

Jean Genet, der 1910 in Paris geboren ist, wurde als Kind von der öffentlichen Fürsorge einer Handwerkerfamilie im Morvan anvertraut.[9] Mit 13 Jahren verließ er die Schule mit der Berechtigung zum Besuch weiterführender Anstalten. Aber die Atmosphäre der ihm prinzipiell offenstehenden Institutionen entsprach nicht den Freiheitsgewohnheiten des belesenen und begabten Jungen. Er lief davon, landete schließlich in der berüchtigten «landwirtschaftlichen Erziehungskolonie» Mettray. Von dort verpflichtete er sich zum Militärdienst und verbrachte einige Jahre als Soldat im Libanon, in Syrien und in Marokko. Nach Kreuz- und Querfahrten durch Europa kehrte er nach Paris zurück und schlug sich dort ohne feste Anstellung durch. 1937 überschritt Genet mit seinem tschechischen Freund die tschechoslowakische Grenze illegal und gelangte auf diese Weise nach Polen.

---

Zweifel, auch er ist ein Ärgernis, und da seine Bücher gedruckt werden, sogar ein öffentliches Ärgernis. Betroffen ruft der Leser: ‹Wie sehr er sich über uns lustig macht›, aber schon hat uns Gombrowicz' Blick ereilt, und wir stehen selbst entblößt. Denn kein Zweifel, das *Ich* hat uns alle.». In: Witold Gombrowicz: *Der Apostel der Unreife oder Das Lachen der Philosophie*. Herausgegeben von Hans Jürgen Balmes. München/Wien: Carl Hanser 1988, S. 6.

**7** Als Ostoberschlesien wurde das Gebiet Oberschlesiens bezeichnet, das nach dem Ersten Weltkrieg kraft des Versailler Vertrags sowie nach einer Volksabstimmung und Aufständen am 20. Juni 1922 vom Deutschen Reich an Polen abgetreten wurde; vor diesem Hintergrund ist in der Geschichtsbetrachtung die Bezeichnung «Polnisch Oberschlesien» ebenso gebräuchlich. Es umfasste einen wesentlichen Teil des oberschlesischen Industriegebiets. In ihm lagen unter anderem die Städte und Industriestandorte Kattowitz, Königshütte, Laurahütte, Myslowitz, Pleß, Ruda, Schwientochlowitz, Tarnowitz und Teile des Landkreises Beuthen.

**8** Michel Foucault hat sich von ihm zu seiner Gefängnisstudie (*Surveiller et punir*, 1975) inspirieren lassen.

**9** Vgl. die Darstellung seiner Kindheit und Jugend in Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*. Übersetzung von Gerhard Hock. Hamburg: Merlin $^{4}$1983, S. 44f.

Jean-Paul Sartre deutete in seinem monumentalen Werk *Saint Genet, comédien et martyr* diese in Genets *Journal du Voleur* beschriebene polnische Episode als eine Art Zeugnis eines «Heimatvertriebenen», der in Europa umherwandert und illegal mehrere Staatsgrenzen überschreitet. Genet erschien Sartre dabei zweifach ausgeschlossen: Einerseits aus der Gesellschaft (wegen Diebstahls, Rückfalltäterschaften, Desertierens und Homosexualität), andererseits auch aus der Natur und aus der Landschaft, die Genet beobachtet, deren Teil er selbst aber nicht ist. Sartre argumentierte, dass die Natur als eine Eigenschaft der Gesellschaft und sogar als «ihr Produkt» wahrgenommen werde. Sie existiere nie und nirgends als ein reines Phänomen, sondern sei immer schon von Menschenhand überformt:

> La Nature c'est la propriété des autres. Sur ce chemin qui n'est, pour le citadin en vacances, qu'une coulée tranquille, un ruisseau solidifié, Genet voit d'abord le travail des ouvriers qui le condamnent; sur les plantes qui croissent dans les champs, il voit celui des paysans qui l'ont chassé. Tout est possédé, travaillé, occupé, du ciel au sous-sol; ce qui n'est à personne appartient à la Nation, cette communauté d'honnêtes gens qui le repoussent.[10]

> (Die Natur ist das Eigentum der anderen. An diesem Weg, der für den Städter auf Urlaub nur ein ruhiges Fließen, einen verfestigten Bach darstellt, sieht Genet zuerst die Arbeit der Arbeiter, die ihn verurteilen; an den Pflanzen, die auf den Feldern wachsen, sieht er die Arbeit der Bauern, die ihn vertrieben haben. Alles ist Besitz, alles ist bearbeitet, besetzt, vom Himmel bis unter die Erde; was niemandem gehört, gehört der Nation, jener Gemeinschaft anständiger Leute, die ihn zurückstoßen).[11]

Gegenüber der Menschenwelt, gegenüber dem Volk und gegenüber der Natur sei Genet der Andere, ähnlich wie die Frau das Andere des Mannes sei. Ihn zeichne sein Zustand des Nicht-Besitzens oder auch das Sein des Besitzens aus. Niemals sei er ein Besitzer, aber stets Eigentum von irgendjemandem: entweder der Natur oder der Gesellschaft. Die Natur sei der Blick, und überall fühle sich Genet von der Natur verfolgt und observiert:

> Dans son essence, la Nature es *regard*. Mais elle est aussi chose regardée. Ce regard guetteur fait de tout temps l'objet d'un regard. Non pas du regard de Genet; d'un regard fondamental, objectivant, pétrifiant, absolu : celui du Juste.[12]

---

**10** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 301.
**11** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*. Übersetzung von Ursula Dörrenbächer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 420.
**12** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 304.

(In ihrem Wesen ist die Natur *Blick*. Aber sie ist auch *erblicktes Ding*. Dieser Späherblick ist von jeher der Gegenstand eines Blicks. Nicht des Blicks von Genet; eines fundamentalen, objektivierenden, versteinernden, absoluten Blicks: des des Gerechten).[13]

Ähnlich wie sich Gombrowicz in seinen *Dzienniki* (Tagebüchern) in der argentinischen Pampa von den Kühen oberserviert fühlt, denen gegenüber er zu einem «Neuankömmling, zu einem Ausländer, zu einem Fremden» wird. Einen identischen Platz nimmt der Autor von *Journal du Voleur* (Tagebuch eines Diebes) ein, wenn er seine Begegnung mit Polen beschreibt, in das er zusammen mit seinem tschechischen Liebhaber Michaelis Andrič von Brno aus kommt.[14] «La propriété, c'est le vol», (Eigentum ist Diebstahl) so lautete Pierre-Joseph Proudhons provokante Maxime in seiner Studie *Qu'est ce que la propriété?* (Was ist Eigentum?) aus dem Jahre 1840. Es gibt wenige Intellektuelle und Künstler, die diese Maxime so wörtlich genommen haben wie Jean Genet. Besitz und Eigentum war ihm als jemandem, der nichts hat, eine Idee, die er durch Diebstahl lächerlich zu machen versuchte. Deshalb gelangte er nach Polen auch so, wie er in eine fremde Wohnung oder in eine Bank einbrechen würde. Genet schreibt im *Journal du Voleur*: «Nous devions aller en Pologne, où Michaelis connaissait de faux monnayeurs. Nous écoulerions de faux zlotys.»[15] (Wir mussten nach Polen, wo Michaelis Fälscher kannte. Wir würden gefälschte Złotys verkaufen; AW). Genet war ein Ausländer, der illegal die Grenze überschreitet. Im Polizeistaat, als den man Polen in den 1930er Jahren durchaus bezeichnen kann, ist illegale Einwanderung eines der am strengsten bestraften Verbrechen, auf das rücksichtslose Freiheitsstrafe steht. Es wird deutlich, dass sich Genet dieser Gefahr durchaus bewusst war, wenn er fortfährt: «[…] le deuxième jour la police nous arrêta pour trafic de fausse monnaie. Nous restâmes en prison, lui trois mois et moi deux.»[16] ([…] am zweiten Tag stoppte uns die Polizei wegen des Handels mit Falschgeld. Wir blieben im Gefängnis, er drei Monate und ich zwei; AW). Genet und Andrič waren Mitglieder gesellschaftlicher Randgruppen. Polen, das durch beinahe zwei Dekaden seine Unabhängigkeit erlangt hatte, versuchte, seine (geografischen, kulturellen und rechtlichen) Grenzen zu definieren und dicht zu machen. Das Sich-

---

**13** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 424.

**14** Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 27. Das Schweigen über alles, was sich Gombrowicz nicht zu schreiben traute, findet sich in dem «anderen Gombrowicz» explizit niedergeschrieben und thematisiert, nämlich bei Genet – so die zentrale Grundthese von Rosól.

**15** Jean Genet: *Journal du voleur. Querelle de Brest. Pompes funèbres*. Paris: Gallimard ([1]1949) 1993, S. 79.

**16** Ebda., S. 80.

Aus-Einem-Staat-Entfernen, um in einen anderen hineinzugelangen, entspricht in den öffentlichen Diskursen der 30er Jahre in Polen «undicht machenden Viren» an den Grenzen der körperlichen Unversehrtheit, Unverletzlichkeit und Integralität. Illegale Einwanderung gilt als alleräußerste Bedrohung für das gerade erst entstandene Staatswesen.

Nachdem sich Genet nach Polen gestohlen hatte und aus seiner Sicht zum Eigentum des polnischen Volkes geworden ist, versucht Genet dieses frisch erworbene und jungfräuliche Eigentum zu verletzen und zu missachten. Er will dieses Eigentum verderben und seine Unantastbarkeit und Heiligkeit beschmutzen. Sartre schreibt darüber:

> Caché dans un bois tchèque, il observe la terre polonaise; il va franchir clandestinement la frontière. Cette Pologne où il pénétrera en fraude, c'est un appartement vide, à ciel ouvert: il y entre avec effraction comme s'il faisait un casse. Or cette plaine blonde est *vue*: peut-être des douaniers se cachent entre les seigles. En tout cas, elle est connue, repérée par la police, elle a fait l'objet de négociations, la ligne qui la coupe en deux a été établie par un traité; et finalement elle est implicitement présente à la pensée de tous des Justes, on parle d'elle dans les géographies, elle contribue à former cette *physionomie* de la Pologne dont l'histoire, les mythes, la culture ont fixé les traits.[17]

> (In einem tschechischen Wald versteckt, beobachtet er die polnische Erde; er wird die Grenze illegal überschreiten. Dieses Polen, in das er heimlich eindringen wird, ist eine leere, dachlose Wohnung: er bricht in es ein, als begehe er einen Einbruch. Aber diese blonde Ebene wird *gesehen*: vielleicht verstecken sich Zöllner im Roggenfeld. Jedenfalls ist sie bekannt, wird von der Polizei markiert, ist Gegenstand von Verhandlungen gewesen; die Linie, die sich zweiteilt, ist durch einen Vertrag festgelegt worden; und schließlich ist sie dem Denken aller Gerechten implizit gegenwärtig, sie wird in der Geografie erwähnt, sie trägt zur Bildung jener *Physiognomie* Polens bei, dessen Züge durch Geschichte, Mythen und Kultur geprägt worden sind).[18]

Im Jahre 1937 wurde in Katowice, wo er mit seinem Freund nach der illegalen Einwanderung am Ende hingelangte, in großem Stile der 15. Jahrestag der Rückkehr Schlesiens zur «Mutter Polen» gefeiert. Genet wird zum Zeugen des nationalen Martyrologiums der Polen, er sieht Polen als Märtyrerin der Nationen. Überraschender Weise leitet er seine Erlebnisse mit dem Verweis auf einen flandrischen Gobelin aus der Renaissance ein:

> La tapisserie intitulée «La Dame à la Licorne» m'a bouleversé pour des raisons que je n'entreprendrai pas ici d'énumérer. [...] – S'il se produit quelque chose, me disais-je, c'est l'apparition d'une licorne. Un tel instant et un tel endroit ne peuvent accoucher que d'une

17 Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 304.
18 Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 424f.

licorne. [...] En arrivant aux bouleaux, j'étais en Pologne. La «Dame à la Licorne» m'est l'expression hautaine de ce passage de la ligne à midi.[19]

(«Die Dame und das Einhorn.» Ich will die Gründe hier nicht alle aufzählen, aus denen mich jener Wandteppich ergriffen hat. [...] «Wenn jetzt etwas geschieht», sagte ich mir, «so kann dies nur die Erscheinung eines Einhorns sein. Ein solcher Augenblick und ein solcher Ort können nur mit einem Einhorn niederkommen.» [...] Als ich bei den Birken ankam, war ich in Polen. Ein Zauber anderer Art rief mich nun. Die «Dame mit dem Einhorn» ist der hoheitsvolle Ausdruck dieses Linienübertritts am Mittag.).[20]

Und so wird Genet in einer Art von Selbsterniedrigung mit Zügen der Kenosis zu einem heraldischen Zeichen und einem Helden:

Le seul instant où nous pouvions nous voir c'était sous le signe de la honte car les policiers se vengeaient de l'élégance du Français et du Tchèque. De bon matin ils nous réveillaient pour vider la tinette. [...], mais pour le tirer de l'humiliation je m'étais raidi jusqu'à devenir une sorte de signe hiératique, un chant pour lui superbe, capable de soulever les humbles: un héros.[21]

(Der einzige Augenblick, wo wir uns sehen konnten, stand unter dem Zeichen der Schande; denn die Polizisten rächten sich für die Eleganz des Tschechen und des Franzosen. Frühmorgens weckten sie uns, damit wir den Blecheimer leerten. [...], so aber, um ihn [Andrič; AW] der Demütigung zu entreißen, wurde ich steif bis zu einer Art hieratischem Zeichen, bis zu einem, für ihn herrlichen Gesang, der die Gedemütigten aufzurichten vermag: bis zum Helden.)[22]

Selbst von Mitleid ergriffen, erfährt und erleidet er in der Interpretation von Sartre etwas in der Art einer Hierofanie, also des «Aufscheinens des Heiligen im Profanen», wie Mircea Eliade 1949 in seiner Abhandlung über die Geschichte der Religionen («Die Religionen und das Heilige») dieses Phänomen definiert:

C'est un homme de la répétition: le temps veule et lâché de sa vie quotidienne – vie *profane* où tout est permis – est traversé par des hiérophanies fulgurantes qui lui restituent sa passion originelle comme la semaine sainte nous restitue celle du Christ. De la même façon que Jésus ne cesse de mourir, Genet ne cesse d'être métamorphosé en vermine [...][23]

(Er ist ein Mann der Wiederholung: die kraftlose und schlaffe Zeit seines Alltagslebens – eines *profanen* Lebens, in dem alles erlaubt ist – ist durchzuckt von aufblitzenden Hierofa-

---

**19** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 38f.
**20** Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*, S. 61f.
**21** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 80f.
**22** Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*, S. 108f.
**23** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 13.

> nien, die ihm seine Urpassion wiedergeben, so wie uns die Karwoche die Passion Christi wiedergibt. Genauso wie Jesus unaufhörlich stirbt, wird Genet unaufhörlich in ein Ungeziefer verwandelt […])[24]

Die Hierofanie wurde von Eliade als einzelne Erscheinung dem Symbolismus entgegengestellt: Während die Hierofanie Diskontinuität des religiösen Erlebnisses in sich einschließt, bedeutet der Symbolismus die dauernde Verbindung des Menschen mit dem Heiligen. Die Heiligkeit dieses ganzen Landes erscheint Genet in der weiten Landschaft, die ins Licht der sommerlichen südlichen Sonne eingetaucht ist.

> Debout je traversai les seigles. Je m'avançai lentement, sûrement, avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel: azur, champ d'or, soleil, forêts. Cette imagerie où je tenais ma place se compliquait de l'imagerie polonaise. – «Dans ce ciel de midi doit planer, invisible, l'aigle blanc!»[25]
>
> (Aufrecht gehend durchquerte ich das Roggenfeld. Langsamen und bedächtigen Schrittes ging ich vorwärts, in der Gewissheit, die heraldische Person zu sein, für die sich ein natürliches Wappen gebildet hatte: Azur, goldenes Feld, Sonne, Wälder. Dieses Bild, worin mir ein Platz zugewiesen war, wurde noch unübersichtlicher durch das Einströmen eines polnischen Bildes. – «In diesem Mittagshimmel muss irgendwo unsichtbar der weiße Adler schweben!»)[26]

Tomasz Kaliściak hat diese Textpassage in Bezug auf die *Matka Boska*, die Schwarze Madonna von Tschenstochau, ein Gnadenbild der Jungfrau Maria, das in Polen als nationales Symbol verehrt wird und zugleich die heiligste Reliquie des Landes darstellt, interpretiert. Die *Dame mit dem Einhorn* (fr. *La Dame à la licorne*) ist eine Serie von sechs Wandteppichen aus dem 15. Jahrhundert. Seit 1882 findet man diesen sechsteiligen Millefleurs-Wandbehang im *Musée national du Moyen Âge* (bis zum Jahr 1980: *Musée de Cluny*) in Paris. Es wird davon ausgegangen, dass fünf der sechs Teppiche für die Sinne stehen. Der sechste Teppich ist mit der Inschrift *Mon seul désir* (Mein einziges Verlangen) zwischen den Initialen A und V versehen. Die Dame legt ihr Halsband in eine Schmuckschatulle, was möglicherweise den Verzicht auf die (oder den besonnenen Gebrauch der) sinnlichen Reize bedeutet. Symbolisch steht das Einhorn für Christus, Maria ist diejenige, in deren Schoß das Einhorn sich ausruht, was für die Fleischwerdung Gottes in der Jungfrau Maria steht. Der Debütroman von Genet aus dem

---

**24** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 16.
**25** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 39.
**26** Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*, S. 62.

Jahre 1943 trägt bereits den Titel *Notre-Dame-des Fleurs*, wobei das der Name für die Drag Queen und Prostituierte Divine ist, die zu Beginn der Handlung an Tuberkulose verstorben ist und zur Heiligen erhoben wurde. Der Roman wurde von Hélène Cixous für seine *écriture feminine* exemplarisch analysiert. Genet imaginiert sich selbst mit dem Einhorn, diesem Symbol männlicher geistiger Penetration und dringt in Polen ein.[27]

Das Stereotyp von Polen als Märtyrer des christlichen Europas ist von langer Dauer. Dieses masochistische Bild des Leidens stört Genet nicht, um mit Begehren auf die hellhaarigen Söhne des Landes zu schauen: «La ligne idéale traversait un champ de seigle mûr, dont la blondeur était celle de la chevelure des jeunes Polonais; il avait la douceur un peu beurrée de la Pologne dont je savais qu'au cours de l'histoire elle fut toujours blessée et plainte.»[28] [Anmerkung: «Butter Polens» ist nur in Polen sehr positiv konnotiert] (Die Ideallinie kreuzte ein Feld von reifem Roggen, dessen Blondheit jene des Haars der jungen Polen war; es hatte die milde, aber süße Art Polens, von der ich wusste, dass sie im Laufe der Geschichte immer verwundet und beklagt wurde; AW). Genet kommt nach Polen, um die im Kampf ermüdeten Söhne des Landes zu befried(ig)en, als ob er der Mutter das Kind wegnehmen möchte oder dem Vaterland das «Sohnesland», um es in der Sprache von Gombrowicz zu sagen. Über den Moment der Grenzüberschreitung formuliert Genet: «Le passage des frontières et cette émotion qu'il me cause devaient me permettre d'appréhender directement l'essence de la nation où j'entrais. Je pénétrais moins dans un pays qu'à l'intérieur d'une image. Naturellement je désirais la posséder mais encore en agissant sur elle. L'appareil militaire étant ce qui la signifie le mieux, c'est lui que je désirais altérer. Pour l'étranger il n'y a d'autres moyens que l'espionnage. Peut-être s'y mêlait-il le souci de polluer par la trahison une institution dont la qualité essentielle veut être la loyauté – ou loyalisme.»[29] (Das Überschreiten der Grenzen und diese Emotion, die es mir ermöglichen sollte, das Wesen der Nation, in die ich eingetreten bin, direkt zu erfassen. Ich bin weniger in ein Land eingedrungen als in ein Bild. Natürlich wollte ich sie [die Nation] besitzen, aber auch, indem ich auf sie einwirkte. Der Militärapparat hat das am besten zum Ausdruck gebracht, er ist es, den ich verfälschen wollte. Für Ausländer gibt es kein anderes Mittel als Spionage. Vielleicht bestand die Sorge, eine Institution, deren wesentliche Qualität Loyalität – oder Staatstreue sein will, durch Hochverrat zu verschmutzen; AW). Genet bedien-

---

**27** Tomasz Kaliściak: *Płeć Pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku* [Gender des unter dem Pantoffel stehenden Ehemanns. Eigenartige Männlichkeit in der polnischen Prosa des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts]. Olszyn: Bookpress 2016, S. 262.

**28** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 38.

**29** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 39–40.

te sich einer gefälschten Identität (einem illegalen Pass, ausgestellt auf den Namen «Gejietti») und zusammen mit seinem tschechischen Liebhaber verteilte er gefälschtes Geld. Ein Fragment aus dem *Journal du Voleur* behandelt die darauffolgende Gefängnishaft in Katowice.

Genet identifiziert sich nicht mit dem Symbol der Zukunft, nämlich dem Kind. Er selbst ist das von der Mutter verlassene Kind eines unbekannten Vaters, verurteilt zur Verachtung. Er protestiert auch, als sein Partner Michaelis Andrič versucht, Genets eigenen Ruf zu retten. In seinem *Journal du Voleur* nennt er ihn «lâche» (feige).[30] Edmund White hat in seiner Biographie über Genet herausgearbeitet, dass er entgegen seinen Angaben in dem Tagebuch, de facto nicht zwei Monate, sondern nur zwei Wochen inhaftiert gewesen ist.[31] Seitdem sind Polizisten für ihn ein Objekt des Begehrens.[32] Während er in seiner geschlossenen Einzelzelle sitzt, träumt er vom Zusammentreffen mit Polizisten, denen gegenüber er liebevolle Hochachtung hat, genauso wie gegenüber den schlimmsten Verbrechern. Aus dieser Fantasie entsteht später nach dem 2. Weltkrieg die einzige Verfilmung von Genet unter dem Titel *Un chant d'amour* von 1950, dessen Regisseur er war. Der Film, der ähnlich wie das *Journal du Voleur* ein großes Liebeslied ist, zeigt Leidenschaften aus dem Gefängnis.

Der «heilige» Genet fühlt sich in Polen wie im Paradies. Nachdem er das Gefängnis verlässt, bestiehlt er die Kirchen der Umgebung, indem er mit einem beklebten Stock das Geld aus den Opferstöcken klaut.[33] Er lernt die verstecktesten Ecken des Kościuszko-Parkes kennen, indem er gemeinsam mit anderen Dieben dort übernachtet. Nachts träumt er, dass er Tüllkleider anzieht:

> J'étais chaste. Mes robes me préservaient et j'attendais le sommeil dans une pose artistique. Je me détachais du sol davantage. Je le survolais. J'étais sûr de le pouvoir parcourir avec la même aisance et mes vols dans les églises m'allégaient encore.[34]

> Ich war keusch. Meine Kleider behüteten mich, und in einer Künstlerpose wartete ich auf den Schlaf. Ich löste mich noch mehr vom Boden. Ich überflog ihn. Ich war sicher, ihn mit

**30** Ebda., S. 9.
**31** Edmund White: *Genet. A Biography*. New York: Alfred A. Knopf 1993, S. 122.
**32** Edmund White entlarvt auch hier die Mythologisierung von Genet in seinem Tagebuch, wenn er schreibt: «The French Consul, still according to *The Thief's Journal*, asked Genet to leave Poland as quickly as possible. [...] In the book they are stopped at the frontier by Czech officials and sent back to Katowice. Genet realizes it is impossible to be a thief in Central Europe, ‹the police being perfect›, so he decides to head for France and to take up again, probably in Paris, ‹a destiny as a thief›. He goes on foot to Berlin, passing by way of Breslau, stays ‹several months› in Germany and lives for ‹several days› from prostitution in Berlin». In: Edmund White: *Genet. A Biography*, S. 124.
**33** Vgl. Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*, S. 107.
**34** Jean Genet: *Journal du voleur*, S. 85.

derselben Unbeschwertheit durcheilen zu können, und meine Kirchendiebstähle erleichterten mich noch.[35]

Für Sartre ist dieser Prozess bei Genet mit dem Eintritt in ein Bild vergleichbar:

Genet entre en Pologne comme Barrault chaque soir à neuf heures vingt entre au Danemark: non pas dans un complexus d'activités réelles, dans une société d'hommes qui l'accueillent mais, comme il le dit admirablement, dans une image: dans l'image que la France se fait de la Pologne. «Le passage des frontières et cette émotion qu'il me cause devraient me permettre d'appréhender directement l'essence de la nation où j'entrais. Je pénétrais moins dans un pays qu'à l'intérieur d'une image.» Du coup il devient image lui-même, car on ne peut entrer dans une image qu'en se faisant imaginaire. Personnage d'une Pologne martyre pour un public de justes doublement symbolisé par les douaniers peut-être cachés dans les seigles et par «l'aigle blanc qui plane, invisible, dans le ciel de midi», il avance, hautement visible sur cette terre éternellement vue, «avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel: azur, champ d'or, soleil, forêts». Il s'enfonce, espion futur, dans un bel enfant blond et martyr, inanimé, dans la troisième dimension fictive d'une tapisserie; à mesure qu'il s'approche des arbres peints ou tissés, il se sent décroître et disparaître aux yeux d'un témoin immobile qui le voit se perdre dans grande apparence naturelle.[36]

(Genet tritt in Polen ein wie Barrault jeden Abend um neun Uhr zwanzig in Dänemark eintritt: nicht in einen Komplex realer Tätigkeiten, in eine Gesellschaft von Menschen, die ihn aufnehmen, sondern, wie er es großartig sagt, in ein Bild: in das Bild, das sich Frankreich von Polen macht. ‹Das Überschreiten der Grenzen und diese Erregung, die es bei mir auslöst, sollten mir erlauben, das Wesen der Nation, in die ich eintrat, direkt wahrzunehmen. Ich drang weniger in ein Land als in das Innere eines Bildes ein.› (I, 51) Sofort wird er selbst Bild, denn man kann nur dann in ein Bild eintreten, wenn man sich selbst bildhaft macht. Als Figur eines Märtyrerpolens für ein Publikum aus Gerechten, doppelt symbolisiert durch die vielleicht im Roggen versteckten Zöllner und den weißen Adler, der irgendwo unsichtbar an diesem Mittagshimmel schwebt, geht er höchst sichtbar auf dieser weiten Erde voran ‹in der Gewissheit, die heraldische Figur zu sein, für die sich ein Naturwappen gebildet hat: Azur, goldenes Feld, Sonne, Wälder› (I, 51) Als künftiger Spion dringt er in ein schönes blondes, lebloses Märtyrerkind ein, in die fiktive dritte Dimension einer Tapisserie; je mehr er sich den gemalten oder gewebten Bäumen nähert, fühlt er, wie in den Augen eines unbeweglichen Zeugen, der ihn in dem großen Naturschein untergehen sieht, kleiner wird und verschwindet).[37]

Genet stellt sich selbst in seinen heiligen Kleidern vor, in Märtyrerpose. Er kann nicht nach Polen, wenn er sich nicht mit dem Bild der Gottesmutter (obraz Matki

**35** Jean Genet: *Tagebuch eines Diebes*, S. 114.
**36** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 304f.
**37** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 425f.

Boski) konfrontieren und selbst zu ihr werden wird. Dieses Bild ist für die Polen eines der wichtigsten Heiligtümer. Der 27-jährige Genet als «Schwuchtel» und kleiner Dieb wird also zum Heiligenbild der Muttergottes und diese Profanierung des «sacrum» verstärkt nur seinen Ruhm. Sartre war der Meinung, dass Genet heilig sei. Eckart Goebel hingegen liefert viele gute Argumente, dass Sartre an sich keine Studie über Komödiatentum und Märtyrertum, sondern über die Einsamkeit verfasst habe: «An die Stelle der Einsamkeit dessen, der ausgestoßen wurde, tritt bei Genet die Einsamkeit dessen, der die Ausschließungsmechanismen als für die bürgerliche Gesellschaft konstitutiv begreift. [...] Doch liegt das Bittere des Buches insgesamt nicht im Wissen um die Magerkeit der gesellschaftlichen Resonanz von Literatur. Am Ende tritt hervor, dass die ‹geistige› Selbstbefreiung zugleich ein Scheitern bedeutet, insofern sie den Schritt von der Einsamkeit des reinen Objekt-Seins für andere in die womöglich entsetzlichere Einsamkeit des reinen Subjekt-Seins unternimmt. Genet befreit sich *von* etwas, nicht aber *auf etwas* hin; er erlangt das inhaltslose Bewusstsein reiner, abstrakter ‹Möglichkeit› der Selbstbestimmung. Deshalb ist seine Laufbahn keine Komödie, sondern ein Martyrium».[38] Letztlich sind das auch Argumente, dass Genet durchaus ein Avantgardist ist.

Die Heiligkeit Genets, über die Sartre so ausführlich geschrieben hat, und danach Bataille und andere, entspricht neben dem Hauptkennzeichen Einsamkeit auch allen Definitionen des Camp. Die Ikone des Heiligen Genet, die sich wie die Ikone der Gottesmutter (Matka Boska) zum Himmel erhebt, ist eine besondere Varietät des «hohen» Camp, nämlich des «sakralen» Camp. Die Anhänger dieser Gattung sind heute in gewisser Weise «Pierre und Gilles». Das Heilige ist immer «das Andere». Sartres Meinung nach erscheint die Andersheit von Genet in seiner Heiligkeit, ähnlich wie die Andersheit der heiligen Theresa, oder des Mystikers Marcel Jouhandeau, mit dem ihn die Homosexualität verbindet. Die beiden entdecken die Heiligkeit in der tiefsten Erniedrigung des menschlichen Seins. Edmund White widerspricht an dieser Stelle jedoch dem Vergleich von Sartre und lässt Genet als den weitaus klügeren und konsequenteren erscheinen: «Moreover, since Genet only half-believes in God, he is uncertain of being saved. As Sartre puts it: ‹The more Jouhandeau destroys himself here below, the more he recreates himself in Heaven. Genet's only truth comes to him from men.› Sartre's analysis here doesn't quite fit Genet, whose work never excludes the possibility of the existence of God and therefore of salvation./ In their first talk together Genet impressed Jouhandeau by declaring, ‹Prison isn't prison, it's escape, it's freedom.

---

**38** Eckart Goebel: *Der engagierte Solitär. Die Gewinnung des Begriffs Einsamkeit aus der Phänomenologie der Liebe im Frühwerk Jean-Paul Sartres*. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 198 und 247f.

There you can escape the trivial and return to the essential›».[39] Genet wird dank des Treffens mit Polen zum Heiligen. Die Staatsmacht, die ihn mittels der Polizei erniedrigt, reduziert seine Existenz auf «das nackte Leben». Diese Erfahrung der Heiligkeit nimmt Genet mit nach Frankreich, wo sein erstes großes Werk *Notre-Dame-des-Fleurs* entsteht. Das Buch der Heiligkeit, die aus Erniedrigung entstanden ist. Die Lobpreisung der größten Verbrecher wird zur absoluten Leidenschaft von Genet. Er will alle homines sacri glücklich machen, über die Lemuel Guliwer schreibt: «Die Unglücklichen, die auf der Welt keinen Platz gefunden haben».[40]

## III

In Witold Gombrowicz *Dziennik* (Tagebuch), das jener schon in Paris zu schreiben begonnen hatte, finden wir eine Reflexion dieser Episode im Leben von Genet. Dabei geht es um ein Ereignis in Argentinien im Jahre 1963. Gombrowicz las im französischen Original *Les Pompes Funèbres* und unter dem Einfluss dieser Lektüre inszenierte er ein imaginiertes Treffen mit Genet, das auch in seinen Tagebüchern auftaucht: «Genet! Genet! Stellt euch vor, welch eine Schande: hat sich doch dieser Päderast mir hinzugemischt, ist mir fortwährend nachgegangen – ich gehe mit Bekannten, und da steht er an der Ecke, irgendwo unter einer Laterne, und tut, als winke er mir… gibt mir Zeichen! Ganz so, als ob wir aus der gleichen Branche! Eine Kompromittierung! Und auch – die Möglichkeit einer Erpressung! Bevor ich aus dem Hotel ging, hatte ich aus dem Fenster geschaut… er war nicht da… ich gehe hinaus… da ist er! Sein zusammengekrümmter Rücken äugt mich an! / Genet habe ich erst in Paris kennengelernt.»[41] (Genet! Genet! Wyobraźcie sobie, co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mną chodził, ja idę ze znajomymi, a tu on na rogu, gdzieś, pod latarnią, i jakby kiwał… daje mi znaki! Zupełnie jakbyśmy byli z tej samej branży! Kompromitacja! A także –

**39** Edmund White: *Genet. A Biography*, S. 200.

**40** «Beziehung ist Gewalt. Es gibt kein ‹Außen› der Gewalt. Trotz alledem möchte ich betonen, dass es durchaus möglich ist, eine Liebkosung durch einen Mord zu ersetzen. Als Genet gefragt wurde, warum er nie einen Mord verübt habe, entgegnete er: ‹wahrscheinlich, weil ich meine Bücher geschrieben habe› (Genet 1991a, 160). In jedem Falle ist es, wenn wir uns nicht die ontologisch konstitutive Natur der Gewalt vorstellen können, auch völlig unmöglich, uns die Verzweiflung jener vorzustellen, für die aufgrund der historischen, existentiellen Umstände Beziehung *nur* durch das, was Terror genannt wird, ausgedrückt werden kann. Eine solche Verzweiflung ist keine, oder zumindest nicht nur, eine psychologische Verfassung.» (William Haver: *Die ontologische Priorität von Gewalt*).

**41** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Dritter Band 1962–1969*. Übersetzung von Walter Tiel. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1970, S. 121.

możliwość szantażu! Przed wyjściem z hotelu wyglądałem przez okno… nie ma go… wychodzę… jest! Jego plecy stulone zerkają na mnie! / Z Genetem zapoznałem się dopiero w Paryżu).[42] Diese Passage findet sich in der gleichen Konzeption auch in seinem Roman *Trans-Atlantyk*. Dort ist der junge Protagonist Gonzalo ein offen homosexuell lebender Mensch, der durch sein manisches Camp-Verhalten alle Ängste und Befürchtungen des halb-depressiven und halb-paranoiden Erzählers als fiktiver Person und *pícaro* Witold [Gombrowicz] ad absurdum führt:

> Und ich gehe, gehe und er läuft gleich neben mir. Er läuft, läuft, verdammt, ach verdammt… Und ich denke dann, was ist das, was soll das, und wieso hat sich dieser Mensch zu mir gesellt? […] Und als ob mich jemand in die Fresse geschlagen hätte! Und dann bin ich rot wie ein Krebs geworden.[43]
>
> (A ja Chodzę. Chodzę i on tyż obok Chodzi, Chodzi, dibli, a diabli!… Myślę tedy, a co to, a jak, a dlaczego do mnie ten człowiek się przyplątał? […] A to już jakby mnie kto w pysk strzelił! A to jak rak szczerwieniałemi!).[44]

Genet läuft Gombrowicz hinterher wie Gonzalo dem Witold (einer fiktiven Person aus dem Roman *Trans-Atlantyk*, die bewusst den Vornamen des realen Autors Gombrowicz trägt). Er ist gleichzeitig ungeliebt und begehrt, er wehrt ab und zieht an, wie ein «Abjekt» im Sinne von Julia Kristeva. Gombrowicz und Genet verbindet eine ähnliche Beziehung zur Niedrigkeit und Erniedrigung. Gombrowicz entdeckt die Heiligkeit dessen, was niedrig ist. Genet entdeckt hingegen die Heiligkeit in der Erniedrigung. Sie haben ähnliche Gedanken in Bezug auf Schönheit und Jugendlichkeit und den gleichen Wunsch nach Flucht und «Desertieren» aus dem Europa der Nationalismen.

Gombrowicz schreibt am 15. Juni 1963 in einem vertraulichen Brief an Konstanty Jeleński aus Berlin entgegen den offiziellen Entrüstungen in den oben genannten Zitaten über Genet hingegen, dass er in Berlin selbst im Grunde ein vergleichbares Leben wie Jean Genet führt:

> Hier schreckliche Dinge, entre nous soit dit, ich bin in einen furchtbaren Angriff von Päderastie geraten, ich tue nichts anderes, eigentlich nur mit vier Deutschen gleichzeitig, fürchte Gott, in meinem Alter! Bitte trommle das nicht an Hector oder irgendjemanden

---

**42** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1961–66* [Tagebuch]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, S. 133. Vgl. hierzu auch die Interpretation dieser Textpassage bei Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 41f., 56 und 58.

**43** Meine Übersetzung.

**44** Witold Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie ([1]1953) 1988, S. 40f.

hinaus, weil ich Dir vertraulich mein Herz ausschütte. Ich bin ein ruinierter Kerl und die einzige Hoffnung ist, dass ich damit bald damit durch bin. Ich bin ein ruinierter Kerl und die einzige Hoffnung, dass es bald an mir vorbeigehen wird, die Reise aus Arg.[entinien] hat mich erregt. Und auch schrecklich, dass ich in Genet (von dem ich keine Ahnung hatte) die wertvollsten Inspirationen zur *Pornografie* entdecke, nur dass ich selbst in die Pedale getreten habe; Mann, wenn es mir nicht gelingt, mich aus diesem Problem mit der Päderastie sensu strictu zu ziehen, bin ich künstlerisch am Ende. Ich gieße mir Wodka ein, wie nie zuvor, und werde überleben. Ich vertraue mich Gott dem Allerh.[öchsten] an.[45]

(Tutaj okropne rzeczy, entre nous soit dit, okropnego ataku pederastii dostałem, nic innego nie robię, tylko to właśnie z czterema na razie Niemczykami, bój się Boga, w moim wieku! Proszę, nie rozbębniaj tego Hectorowi ani nikomu, bo poufnie zwierzam. Jestem zrujnowany facet i jedyna nadzieja, że mi to wkrótce przejdzie, wyjazd z Arg.[entyny; AW] mnie zbulwersował. A także okropne, iż w Genecie (o którym pojęcia nie miałem) odkrywam najcenniejsze inspiracje z *Pornografii*, tylko że pedkowatym sobie; chłopie, jeśli mnie nie uda się tej problematyki wyciągnąć z pederastii sensu strictu, to jestem artystycznie wykończony. Zalewam się wódką, jak nigdy, i przeżywam. Bogu Najw.[yższemu; AW] się polecam).[46]

Genet gesellt sich so zu Gombrowicz, der sich in seinem *Dziennik* (Tagebuch) in zahlreiche Widersprüche verstrickt, indem er einerseits seine Begeisterung für den Autor der *Pompes funèbres* zeigt und andererseits Abscheu.[47] Der gebeugte Rücken von Genet schaut auf Gombrowicz ähnlich wie die Kuh aus seinem Roman *Trans-Atlantyk*, deren Blicke er in der argentinischen Pampa auf sich fühlt. Die Kuh ist auch der homosexuelle Gonzalo. Die Blicke der Kuh, von Gonzalo und von Genet sind die Blicke «der Anderen», die durch ihre Wahrnehmungen überhaupt einen Gombrowicz erschaffen. Die Blicke der anderen bewirken, dass Gombrowicz sich gesehen fühlt. Als ob er beim Diebstahl erwischt worden wäre, den er zu erklären versucht. In seinem *Dziennik* (Tagebuch) schreibt Gombrowicz dazu:

Genet habe ich erst in Paris kennengelernt. In Argentinien hatte ich keine Ahnung von Genet. Ich stelle das mit Nachdruck fest, es ist für mich wichtig, dass man wisse, dass meine

**45** Meine Übersetzung.
**46** Witold Gombrowicz: *Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja część druga. Witold Gombrowicz, Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux*. Herausgegeben von Jerzy Jarzębski/Teresa Podoska u. a. Übersetzung von Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, S. 97–98. Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 43.
**47** Piotr Sobolczyk reflektiert in seiner Studie *Polish Queer Modernism* im zweiten Kapitel *Sexual Fingerprint Queer Diaries and Autobiography* die Frage, ob Gombrowicz in den ersten Jahren völliger Armut in Argentinien selbst u. a. von Prostitution gelebt hat und vergleicht seine Situation mit der von Miron Biłoszewski und Jerzy Andrzejewski. Piotr Sobolczyk: *Polish Queer Modernism*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015. (Polish studies – transdisciplinary perspectives, Bd. 14), S. 4.

> *Pornografia*, wie sie auch sei, ein eigenes Kind ist, nicht irgendeiner Romanze mit Genet entsprungen.[48]

> (Z Genetem zapoznałem się dopiero w Paryżu. W Argentynie pojęcia nie miałem o Genecie, stwierdzam to z naciskiem, jest dla mnie ważne by wiedziano, że moja *Pornografia*, jaka by nie była, jest samorodna, niepoczeła się z zadnego mojego romansu z Genetem).[49]

Genet stilisiert sich in seinem *Journal du voleur* als einen Menschen und Autor, den der Diebstahl als solches zum Helden gemacht hat. Gombrowicz imaginiert sich Genet unter diesen Vorzeichen als seinen eigenen «Anderen», seinen Doppelgänger. Aus Gombrowiczs Tagebuchaufzeichnungen geht hervor, dass er – genauso wie Sartre – in seinem Werk sich dabei auch «seinen» Genet als eine literarische Figur ausgedacht hat.[50] So vermerkt das Gombrowicz auch in seinem intellektuellen *Dziennik* (Tagebuch):

> Mir war, als ob ich Genet hervorgerufen habe, wie ich mir Szenen aus meinen Büchern ausgedacht hatte... Und wenn er mich überragte, so wie ein Geschöpf meiner eigenen Vorstellungskraft.[51]

> (Wydawało mi się, że to ja wywołałem Geneta, ja go sobie wymyśliłem, jak wymyśliłem sceny z moich książek... A jeśli przewyzszał mnie, to jako twór własnej mojej wyobraźni).[52]

Indem Gombrowicz sich Genet ausdenkt, stiehlt er selbst auch. Er lügt und versucht, den Leser zu betrügen. Er verbreitet falsche Meinungen über Genet, nur um sich von Genet zu unterscheiden und nicht mit ihm assoziiert zu werden. Gombrowicz wird für ihn zu einer Art von fatalem Doppelgänger, was er in seinem intellektuellen Tagebuch als ein Phänomen, das ihn sehr fasziniert, auch plastisch beschreibt:

> Einst habe ich jemandem erklärt, man müsse, um die wahrhaft kosmische Bedeutung zu erfühlen, die der Mensch für den Menschen hat, sich folgendes vorstellen: ich bin ganz allein in einer Wüste; nie habe ich einen Menschen gesehen, noch mir denken können, dass ein anderer Mensch möglich sei. Da erscheint in meinem Blickfeld ein analoges Wesen, das aber nicht ich selber ist – derselbe Grundsatz in einem fremden Körper verkörpert – jemand Identisches und doch Fremdes –, und ich erlebe eine wunderbare Vervollständigung und

---

**48** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Dritter Band 1962–1969*, S. 121.
**49** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1961–66*, S. 133.
**50** Mirosława Zielińska: *Die interaktiven Strategien «des schreibenden Ich» – Witold Gombrowicz und sein ‹Tagebuch›*. <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2972/GOMBROWICZ%20IN%20EUROPA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [30.12.2018].
**51** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Dritter Band 1962–1969*, S. 122.
**52** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1961–66*, S. 134.

> Spaltung zugleich. Alles überragt aber eine Offenbarung: ich bin unbegrenzt geworden, unvorhergesehen für mich selber, vervielfacht in allen meinen Möglichkeiten durch diese fremde, frische und dennoch identische Kraft, die sich mir nähert, als sei ich es selbst, der sich mir selber von außen nähert.[53]

> (Kiedyś tłumaczyłem komuś, iż aby należycie odczuć kosmiczne zaiste znaczenie jakie dla człowieka ma człowiek, należy wyobrazić sobie co następuje: jestem zupełnie sam na pustyni; nigdy nie widziałem ludzi, ani nie domyślam się, że inny człowiek jest możliwy. Wtem ukazuje się w polu mego widzenia istota analogiczna, a jednak nie będąca mną – ta sama zasada wcielona w obce ciało – ktoś identyczny a jednak obcy – i ja doznaje jednocześnie cudownego uzupełnienia i bolesnego rozdwojenia. Ale nad wszystkim góruje jedno objawienie: stałem się nieograniczony, nieprzewidziany dla siebie samego, pomnożony we wszystkich możliwościach swoich tą obcą, świeżą, a jednak identyczną siłą, która zbliża się do mnie jak gdybym to ja sam do siebie przybliżał się z zewnątrz).[54]

Dieses vermeintliche Lügen hat aber auch eine klare Strategie der «Unreife», die für Gombrowicz charakteristisch ist. Beide Schriftsteller verachten die Form, die klare Gattungszuordnung und letztlich auch die eine Wahrheit. Sartre schreibt über Genet:

> Il bâcle la conclusion du *Journal du Voleur*. Qui lui importe de livrer un « travail bien fait »; il se soucie peu du *fini*, de la perfection formelle […].[55]

> (Der Schluss des *Journal du voleur* ist hingepfuscht. Was schert ihn, eine «fertige Arbeit» zu liefern; er kümmert sich kaum um das *Abgeschlossene*, die formale Perfektion […]).[56]

Das Falschgeld von Gombrowicz hat aber eine andere, unsichtbare Seite, wie das Piotr Seweryn Rosół betont: «Der Genet von Gombrowicz ist der andere Gombrowicz, ausschließlich möglich (in der Vorstellung), aber gleichzeitig für sich selbst unmöglich (in Gombrowicz‘s eigenem Schreiben)» [Genet Gombrowicza jest innym Gombrowiczem, jedynie możliwym (do pomyślenia, wyobrażenia), a zarazem dla siebie samego już niemożliwym (do napisania)].[57] Rosół wiederholt hier letztlich den Gedanken von Jean-Paul Sartre über Genet:

---

**53** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Erster Band 1953–1956*. Übersetzung von Walter Tiel. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1970, S. 57.
**54** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1953–56* [Tagebuch]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004, S. 33f.
**55** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 537.
**56** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 752f.
**57** Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 21.

> Plus tard cette solitude *se* jumellera, il se parlera, *se* rendra un culte, réinventant pour son usage les mythes archaïques du double et des jumeaux.[58]
>
> (Später verdoppelt sich seine Einsamkeit, er spricht zu *sich*, er bringt *sich* einen Kult dar und erfindet für seinen Gebrauch die archaischen Mythen des Doppelgängers und der Zwillinge neu).[59]

In den geführten Interviews hat Gombrowicz trotzig zugegeben, obwohl schon mit einer deutlichen Distanz und Anerkennung, dass für ihn unter den zeitgenössischen Schriftstellern «nur Genet zähle».

Während eines Fernsehinterviews mit Michel Polak, Dominique de Roux und Michel Vianey am 12. Oktober 1969 im 2. Programm des französischen Fernsehens, antwortete Gombrowicz folgendermaßen, als er über Genet gefragt wurde:

> Natürlich ist Genet für mich ein großer Künstler, vielleicht sogar der größte französische Künstler, weil er einer neuen Wirklichkeit den Anfang gibt. In Genets früheren Werken haben wir es mit herabgesetzter Schönheit zu tun. Man kann sagen, mit schmutziger Schönheit. Von niedrigerer Art. Das war für mich eine große Entdeckung. Ich glaube, dass uns die moderne Schönheit gerade jetzt und in der Zukunft faszinieren wird. Nicht die klassische Schönheit, Rafaels Madonna, die für uns einfach uninteressant ist. Warum? Darum, weil die Perfektion verloren geht. Interessant ist aber der Prozess der Entwicklung, des Aufblühens. Bei Genet hat noch eine Sache für mich eine große Bedeutung. Nämlich die Verbindung der Schönheit mit der Hässlichkeit. Genet zeigte die andere Seite der Medaille. Er hat eine starke Beziehung zwischen der positiven Seite der Schönheit und ihrer negativen, dunklen Seite entdeckt.[60]
>
> (Oczywiście Genet to według mnie wielki twórca, może nawet największy artysta francuski, bo daje początek nowej rzeczywistości. W młodzieńczych dziełach Geneta mamy do czynienia z pięknem brudnym. Niższego rzędu. Nyło to dla mnie wielkim odkryciem. Uważam, że to piękno nowoczesne będzie nas właśnie fascynowało teraz i w przyszłości. Nie piękno klasyczne, Madonna Rafaela, które jest dla nas po prostu nieciekae. Dlaczego? Dlatego, że perfekcjy ginie. Ciekawy jest proces rozwoju, rozkwitu. U Geneta jszcze jedna rzecz ma dla mnie duże znaczenie. Mianowice połączenie piękna z brzydotą. Pokazał jakby drugą stronę medalu. Odkrył silny związek pomiędzy stroną pozytywną piękna, a jego stroną negatywną, czarną).[61]

---

**58** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*, S. 20.
**59** Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, S. 26.
**60** Meine Übersetzung.
**61** Michel Polak, Dominique de Roux und Michel Vianey: Wywiad z Witoldem Gombrowiczem [Interview mit Witold Gombrowicz]. In: Witold Gombrowicz: *Varia 3. List do ferdydurkistów. Wywiady, odpowiedzi na ankiety, listy do redakcji czasopism* [Varia 3. Ein Brief an die Ferdydurkisten. Interviews, Antworten auf Umfragen, Briefe an die Redaktion von Zeitschriften]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004, S. 245f. Das französischsprachige Interview findet sich aus-

Genet als der Schöpfer einer neuen Wirklichkeit und der modernen herabgesetzten, schmutzigen und erniedrigten Schönheit verbunden mit der Hässlichkeit, scheint ein literarischer Doppelgänger von Gombrowicz zu sein. Gombrowicz braucht Genet als Doppelgänger vor allem aus diesem Grund, um in ihm sich selbst zu sehen, und um in seiner Sonderlichkeit seine eigene Sonderlichkeit zu sehen. Maria Janion beschreibt die Eigenschaft von Gombrowiczs Prosa als «das Begehren nach einem Doppelgänger», indem sie auf den erotischen Charakter der Beziehung mit dem anderen hinweist.[62] Gombrowicz scheint sehr eng an Genet (und auch Sartre) gebunden zu sein, sogar wenn er glaubt, dass Sartre und Genet die Leser mit der Lüge beziehungsweise Fälschung hereinlegen, die Literatur ist. Auch er will sich von Formen, Traditionen und nationalen Zuordnungen befreien: «Mein Verhältnis zu Polen ergibt sich aus meinem Verhältnis zur Form – ich begehre, mich Polen zu entziehen, wie ich mich der Form entziehe – ich begehre, mich über Polen hinaufzuschwingen wie über den Stil – hier wie da dieselbe Aufgabe.»[63] (Mój stosunek do Polski wynika z mego stosunku do formy – pragnę uchylić się Polsce, jak uchylam się formie – pragnę wzbić się ponad Polskę, jak ponad styl – i tu i ram, to samo zadanie.)[64] Und diesen Gedanken leitet er zuvor mit den Worten ein:

> Ich schreibe dieses Tagebuch mit Unlust. Seine unaufrichtige Aufrichtigkeit quält mich. […] Die Schwierigkeit besteht darin, dass ich von mir schreibe, aber nicht in der Nacht, nicht in der Einsamkeit, sondern eben in der Zeitung und unter Menschen. Unter diesen Bedingungen kann ich mich nicht mit dem gebührenden Ernst behandeln, ich muss ‹bescheiden› sein – und wieder quält mich das gleiche, was mich durch das ganze Leben gequält hat, was meine Art des Seins mit den Menschen so beeinflusst hat, diese Notwendigkeit, sich geringzuschätzen, um mich mit denen in Einklang zu bringen, die mich geringschätzen oder die überhaupt keinen Dunst von mir haben. Und dieser ‹Bescheidenheit› will ich mich um nichts in der Welt ergeben und empfinde mich als meinen Todfeind. Glücklich sind die Franzosen, die ihre Tagebücher mit Takt schreiben – aber ich glaube nicht an den Wert ihres Taktes, ich weiß nur, dass dies ein taktvolles Umgehen eines Problems ist, das in seiner Natur ungesellschaftlich ist.[65]
>
> (Piszę to dziennik z niechęcią. Jego nieszczera szczerość męczy mnie. […] Trudność na tym polega, że piszę o sobie, ale nie w nocy, nie w samotności, tylko właśnie w gazecie i wśród ludzi. Nie mogę w tych warunkach potraktować siebie z nalżytą powagą, muszę być

zugsweise auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aajR0075pBY&t=0s&list=PLP8E7G7kLoDegNWH-zOXqEWG5UUCNlhBv&index=26> [12.02.2019].

**62** Maria Janion: Forma gotycka Gombrowicza. In: *Gorączka romantyczna* [Romantisches Fieber]. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1975, S. 180.

**63** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Erster Band 1953–1956*, S. 65.

**64** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*, S. 59.

**65** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Erster Band 1953–1956*, S. 60f.

«skromny» – i znów mnie męczy to samo, co przez cale życie mnie męczyło, co tak zaważylo na moim sposobie bycia z ludźmi, ta konieczność lekceważenia siebie, aby się dostroić do tych, którzy mnie lekceważą; lub który w ogóle nie mają o mnie zielonego pojęcia. A tej «skromności» ja za nic nie chcę się poddać i odczuwam ją jako mego śmiertielnego wróga. Szczęśliwi Francuzi, którzy piszą swoje dzienniki z taktem – ale nie wierzę w wartość ich taktu, wiem że to jest jedynie taktowne wymijanie problemu, który z natury swojej jest nietowarzyski).[66]

Gombrowicz versucht sich selbst und die Welt einerseits von einer Pathologisierung zu befreien und andererseits versucht er die gesellschaftlichen Normen zu dekonstruieren, wobei diese beiden einerseits «sadistischen» und andererseits «masochistischen» Methoden nicht zusammenpassen und bei den Lesenden von Gombrowicz den Eindruck eines gespaltenen und fragmentierten Autors hinterlassen.[67]

Piotr Seweryn Rosól stellt die These auf, dass Gombrowicz überhaupt erstmals durch die Lektüre der Texte von Genet Homosexualität mit Literatur und einer revolutionär offenen Sprache und einem Aussprechen des Verschwiegenen in Verbindung gebracht habe.[68] Gombrowicz war sich seines Außenseiterstatus analog zu Genet sehr bewusst:

Ich glaube nicht, dass ich mich anormal fühlte, da ich wusste, dass ich anormal war und dieses Bewusstsein in mir immer wieder auftrat, trotz aller Anzeichen meiner gesunden Mittelmäßigkeit.

(Chyba nie tyle czułem się anormalny, ile wiedziałem, że jestem anormalny i ta świadomość utrzymywała się we mnie wbrew wszystkim oznakom mojej zdrowej przeciętności).[69]

Letztlich komme ich persönlich zu dem Schluss, dass Gombrowicz das literarische Konzept der Poetik von Genet und Sartre aus seinem sehr weit entfernten eigenen Konzept heraus ablehnt. In seinem Tagebuch stellt er sich selbst die Frage:

Ich kaufte jedoch Sartres Studie über Genet *Saint Genet, comédien et martyre*, die gute 578 Seiten zählt, und gab mich in freien Augenblicken dem Geschaukel hin zwischen Genet und Sartre, Sartre und Genet. […] Während dieser Lektüre erhob sich in mir die Frage: was ist denn an Genet und Sartres Interpretation von Genet, dass ich mich gegen beide, gegen

**66** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*, S. 56f.
**67** Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 51.
**68** Ebda., S. 55.
**69** Witold Gombrowicz: Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. In: *Gombrowicz filozof*. Herausgegeben von Francesco M. Cataluccio/Jerzy Illg. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991, S. 17.

Genet selber und gegen den Sartreschen Genet wehren muss? Was schreckt mich an ihnen ab?[70]

(Kupiłem jednak Sartra studium o Genecie *Saint Genet, comédien at martyr*, liczące sobie 578 stron, i w wolnych chwilach oddawałem się jakoś huśtawce od Geneta do Sartra i od Sartra do Geneta. [...] Podczas tej lektury powstało we mnie pytanie: co jest przed nimi oboma, przed samym Genetem i przed sartrowskim Genetem, muszę się bronić? Co mnie do nich zraża?).[71]

Trotz dieser Abwehr faszinieren Gombrowicz die Freiheit und der Mut seiner beiden französischen Schriftstellerkollegen, die er deshalb in einer durchweg ambivalenten Haltung auch sehr bewundert, wovon seine *Dzienniki* (Tagebücher) Zeugnis ablegen.[72] In letzter Konsequenz ist Gombrowicz kein Avantgardist, der mit der Tradition vollständig brechen will. Dennoch fasziniert ihn die weit avantgardistischere Poetik von Genet, die auch schon Jean-Paul Sartre als das «Andere», das Fremde und das Exotische so sehr fasziniert hatte.

## Literaturverzeichnis

Genet, Jean: Journal du voleur. Querelle de Brest. Pompes funèbres. Paris: Gallimard ([1]1949) 1993.
Genet, Jean: Tagebuch eines Diebes. Übersetzung von Gerhard Hock. Hamburg: Merlin [4]1983.
Goebel, Eckart: Der engagierte Solitär. Die Gewinnung des Begriffs Einsamkeit aus der Phänomenologie der Liebe im Frühwerk Jean-Paul Sartres. Berlin: Akademie Verlag 2001.
Gombrowicz, Rita (Hg.): Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993.
Gombrowicz, Witold: Kronos. Intimes Tagebuch. Übersetzung von Olaf Kühl. München: Carl Hanser Verlag 2015.
Gombrowicz, Witold: Kronos. Herausgegeben von Rita Gombrowicz/Jerzy Jarzębski u. a. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2013.
Gombrowicz, Witold: Dziennik 1953–56 [Tagebuch]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.
Gombrowicz, Witold: Dziennik 1961–66 [Tagebuch]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.

---

**70** Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher. Dritter Band 1962–1969*, S. 123.
**71** Witold Gombrowicz: *Dziennik 1961–66*, S. 133.
**72** Vgl. hierzu Piotr Seweryn Rosól: *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*, S. 36. Rosól argumentiert, dass sich Gombrowicz letztlich mit keinem Objekt der Begierde je identifiziert habe. Es sei aber gerade Genet gewesen, der mutig so zu schreiben wagte, wie es sich Gombrowicz für sich selbst gewünscht hätte: «odnalazł to wszystko, *czego* sam *nie ośmielił się napisać*» (Rita Gombrowicz [Hg.]: *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993, S. 129.).

Gombrowicz, Witold: Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja część druga. Witold Gombrowicz, Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux. Herausgegeben von Jerzy Jarzębski/Teresa Podoska u. a. Übersetzung von Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.
Gombrowicz, Witold: Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. In: Gombrowicz filozof. Herausgegeben von Francesco M. Cataluccio/Jerzy Illg. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991.
Gombrowicz, Witold: Der Apostel der Unreife oder Das Lachen der Philosophie. Herausgegeben von Hans Jürgen Balmes. München/Wien: Carl Hanser 1988.
Gombrowicz, Witold: Trans-Atlantyk. Kraków: Wydawnictwo Literackie ([1]1953) 1988.
Gombrowicz, Witold: Die Tagebücher. Dritter Band 1962–1969. Übersetzung von Walter Tiel. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1970.
Gombrowicz, Witold: Die Tagebücher. Erster Band 1953–1956. Übersetzung von Walter Tiel. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1970.
Haver, William: Die ontologische Priorität von Gewalt. Zu einigen wirklich klugen Dingen über Gewalt in Jean Genets Werk. In: polylog. Forum für interkulturelle Philosophie 5 (2004). <https://them.polylog.org/5/fhw-de.htm> [30.12.2018].
Janion, Maria: Forma gotycka Gombrowicza. In: *Gorączka romantyczna* [Romantisches Fieber]. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1975.
Kaliściak, Tomasz: Płeć Pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku [Gender des unter dem Pantoffel stehenden Ehemanns. Eigenartige Männlichkeit in der polnischen Prosa des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts]. Olszyn: Bookpress 2016.
Lubrich, Oliver: Enttäuschung in Berlin. Die Gegenräume des Jean Genet. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 114, 3 (2014), S. 252–266.
Polak, Michel/Dominique de Roux u. a.: Wywiad z Witoldem Gombrowiczem [Interview mit Witold Gombrowicz]. In: Witold Gombrowicz: Varia 3. List do ferdydurkistów. Wywiady, odpowiedzi na ankiety, listy do redakcji czasopism [Varia 3. Ein Brief an die Ferdydurkisten. Interviews, Antworten auf Umfragen, Briefe an die Redaktion von Zeitschriften]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.
Rosól, Piotr Seweryn: Genet Gombrowicza. Historia miłosna [Gombrowicz's Genet. Eine Liebesgeschichte]. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2016.
Sartre, Jean-Paul: Saint Genet, Komödiant und Märtyrer. Übersetzung von Ursula Dörrenbächer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.
Sartre, Jean-Paul: Saint Genet, comédien et martyr. Paris : Gallimard ([1]1952) 1970.
Sobolczyk, Piotr: Sexual Fingerprint. Queer Diaries and Autobiography. In: Ders.: Polish Queer Modernism. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015. (Polish studies – transdisciplinary perspectives, Bd. 14).
White, Edmund: Genet. A Biography. New York: Alfred A. Knopf 1993.
Wöll, Alexander: Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999 (Slavische Literaturen, Bd. 17).
Zielińska, Mirosława: Die interaktiven Strategien «des schreibenden Ich» – Witold Gombrowicz und sein ‹Tagebuch›. <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2972/GOMBROWICZ%20IN%20EUROPA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [30.12.2018].

Jürgen Brokoff

# «Auf welchen Umwegen!» Der frühe Paul Celan und die europäische Avantgarde

## I

Der nachfolgende Beitrag nimmt Paul Celans Verhältnis zur europäischen Avantgarde in zweifacher Hinsicht von einer Randzone aus in den Blick. In der Einleitung zu diesem Tagungsband findet sich die Überlegung, dass es unter anderem um Bewegungen gehen soll, die «in Paris zwar ihren Ausgang nehmen, ihr kreatives Potential jedoch andernorts entfalten». Im Falle Celans verläuft der Weg, wie bei vielen anderen, in umgekehrter Richtung. Erst nach mehreren Stationen einer vom Terror der Nazis und von den Umbrüchen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erzwungenen Migration, die in Czernowitz ihren Anfang nimmt und keineswegs umstandslos oder gar zielgerichtet über Bukarest und Wien führt, kommt der 27-jährige Dichter, der vom November 1938 bis Juli 1939 für neun Monate in Tours Medizin studiert, in Paris an, wo er bis zu seinem Freitod im Jahr 1970 wohnen wird. Der Weg von Czernowitz nach Paris ist einer, der vom Rand ins Zentrum führt. Die Geschichte der Bukowiner Juden steht exemplarisch für die Geschichte der europäischen Juden, und so erfährt Celan, dessen Eltern in den Lagern der Nazis in Transnistrien ermordet werden, aus nächster Nähe die Auslöschung einer ganzen Kultur, einer Landschaft bzw. Gegend, in der, wie Celan selbst im einfachen Präteritum sagt, «Menschen und Bücher lebten.»[1] Insofern verläuft sein Lebensweg von einem nicht mehr existierenden Rand in ein Zentrum, das selbst dann noch Zentrum ist, wenn es nicht mehr, wie noch bei Walter Benjamin, «Hauptstadt» eines ganzen Jahrhunderts genannt werden kann. Der in Rumänien geborene und im Kontext der rumäniendeutschen Literatur sozialisierte Schriftsteller Richard Wagner hat unter explizitem Verweis auf Celan den Weg des am Rand befindlichen Schriftstellers in ein imaginäres oder tatsächliches Zentrum auf grundlegende Weise zu reflektieren versucht.[2]

1 Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 185–186, hier S. 185.

2 Vgl. Richard Wagner: Die Bedeutung der Ränder oder vom Inneren zum Äußersten und wieder zurück. In: *Neue Literatur* 1 (1994), S. 33–50. – Vgl. auch den Essay Wagners, der 2009 anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an Herta Müller erschienen ist: Richard Wagner: Der


https://doi.org/10.1515/9783110679366-010

Von einer Randzone ist aber noch in einem zweiten Sinne zu sprechen. Denn wenn im Folgenden der durch «Umwege»,[3] Übergänge und Wechsel der Aufenthaltsorte gekennzeichnete Weg Celans in die französische Hauptstadt der Jahre um 1950 thematisiert wird, dann liegt dies zeitlich vor dem eigentlichen Durchbruch des Autors, der 1952 erfolgt. Im Frühjahr 1952 betritt Celan erstmals seit 1938 wieder deutschen Boden, um an der Ostsee gemeinsam mit Ingeborg Bachmann und Milo Dor am Treffen der Gruppe 47 teilzunehmen. Im Herbst 1952 erscheint sein Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*, der auch das 1945 entstandene und vorab publizierte Gedicht *Todesfuge* enthält. Und im Dezember 1952 heiratet Celan Gisèle Lestrange und beendet damit die erste, schwierige Phase seiner Übersiedlung nach Paris. In der Zeit vor 1952 ist Celan, folgt man der Biographie von Wolfgang Emmerich, ein «wahrhaftiger Niemand: staatenlos, besitzlos, arbeitslos, namenlos.»[4] Noch 1951 notiert die Wiener Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart*, die einige Gedichte von Celan abdruckt, dass sich der Dichter «als Fabrikarbeiter, Dolmetscher und Übersetzer durchschlägt.»[5]

In der Einleitung zu diesem Tagungsband wird im Anschluss an eine Überlegung von Vilém Flusser gefragt, ob «Migrationserfahrung und kulturelle Innovation engzuführen sind». Möglicherweise hat die Notwendigkeit solcher Engführung auch mit der skizzierten Erfahrung von Randständigkeit im sprachlichen, topographischen und sozialen Sinn zu tun. *Engführung* ist dabei ein Begriff, der für Celans Werk wichtig ist. Als musikalischer Terminus, der die «zeitlich enge, d. h. möglichst gleichzeitige kontrapunktische Zusammenführung von Themen» bezeichnet, ist er der Titel eines bedeutenden Gedichts von Celan aus dem Band *Sprachgitter* von 1959, das eine avancierte, ja avantgardistische Interpretation durch Peter Szondi erfahren hat.[6] Es ließe sich eine Verbindung von der ursprüng-

---

Schriftsteller als Rumäniendeutscher. In: *NZZ* (4.11.2009). <https://www.nzz.ch/der_schriftsteller_als_rumaeniendeutscher-1.3967876> [24.08.2018].

**3** Vgl. dazu die Äußerung Celans aus der Bremer Literaturpreisrede von 1958: «Die Landschaft, aus der ich – auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? –, die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein.» Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, S. 185.

**4** Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TBV 1999, S. 82.

**5** Hans Weigel (Hg.): *Stimmen der Gegenwart*. Wien: Verlag für Jugend und Volk – Jungbrunnen 1951, S. 168.

**6** Vgl. Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: *Schriften* II. Frankfurt/M: Suhrkamp 2011, S. 345–389. – Die angeführte Definition des musiktheoretischen Begriffs «Engführung» entnimmt Szondi dem *Großen Brockhaus*, vgl. ebda., S. 351.

lich französischsprachigen Interpretation Szondis mit dem Titel *Lecture de Strette* zu Roland Barthes bahnbrechender Studie *S/Z* von 1970 herstellen.[7]

Die Frage nach der Engführung von Migrationserfahrung und Avantgarde soll im Folgenden aufgegriffen werden. Vor dem Hintergrund der skizzierten Umwege, Übergänge und erzwungenen Wanderschaften, die Kennzeichen einer strukturellen Ort- und Heimatlosigkeit sind, ist das Verhältnis zu thematisieren, das zwischen Celans Frühwerk bis 1952 und den europäischen Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, speziell dem Surrealismus besteht. Dabei soll zunächst ein Überblick über die frühe Werkphase Celans gegeben werden und dann eine Analyse ausgewählter Texte Celans unter besonderer Berücksichtigung der poetologischen Schriften vorgenommen werden. Dabei gilt es, über die genannte Schwelle von 1952 hinweg Verbindungslinien und Kontinuitäten innerhalb von Celans Werk freizulegen.

## II

Im März 1949 berichtet Celan in einem Brief an den Zürcher Max Rychner, der als Schriftleiter der Schweizer Zeitung *Die Tat* im Februar 1948 einige Gedichte von Celan veröffentlicht, von seiner Lebenssituation in Paris:

> […] ich muß am Ende dieses Briefes sagen, daß es mir nicht gelungen ist, das zu sagen, was ich sagen wollte, und zwar, daß ich sehr einsam bin, und mir keinen Rat weiß mitten in dieser wunderbaren Stadt, in der ich nichts habe als das Laub der Platanen.[8]

Aus dieser Einsamkeit aber, die spätestens seit einem Aufsatz von Walther Rehm aus dem Jahr 1931 mit der Figur des Dichters verbunden ist,[9] leitet Celan durchaus selbstbewusst ein erhöhtes ästhetisches Wahrnehmungsvermögen ab:

---

**7** Vgl. Jürgen Brokoff: Schreiben und Lesen im Spannungsfeld von Philosophie, Literaturtheorie und Politik. In: Jutta Müller-Tamm/Caroline Schubert u. a. (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 23), S. 149–172, hier S. 164f.

**8** Unveröffentlichter Brief vom 3. März 1949. Zitiert nach: Beda Allemann: Max Rychner – Entdecker Paul Celans. Aus den Anfängen der Wirkungsgeschichte Celans im deutschen Sprachbereich. In: Jens Stüben/Winfried Woesler (Hg.): *«Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde». Acta-Band zum Symposion «Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945»*. Darmstadt: Häusser 1994, S. 280–292, hier S. 287.

**9** Vgl. Walther Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 7–33. (Zuerst in: W. Hofstaetter (Hg.): *Zeitschrift für Deutschkunde* 45 (1931), S. 545–565).

> Ich glaube, in meiner Einsamkeit, oder gerade *durch* meine Einsamkeit manches vernommen zu haben, was diejenigen, die eben erst Trakl oder Kafka entdecken, noch nicht gehört haben.[10]

Auf dieses ‹Vernehmen›, das einen wichtigen Aspekt von Celans Poetik darstellt, wird am Ende der Überlegungen zurückzukommen sein.

Die konstatierte Einsamkeit hat nicht nur mit Celans persönlicher und zugleich überpersönlicher Geschichte zu tun, die eigenen Eltern in den Lagern der Nazis verloren zu haben, nicht nur mit der komplizierten Liebesbeziehung zu Ingeborg Bachmann, die er im Frühjahr 1948 in Wien kennenlernt, sondern auch mit dem stockenden Beginn seiner literarischen Karriere. Celans erste Buchveröffentlichung, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, erscheint 1948 in Wien, als er die Stadt bereits in Richtung Paris verlassen hat. Der erste Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*, der ebenfalls 1948 nach der Übersiedlung nach Paris in Wien erscheint, enthält so viele Druckfehler, dass sich Celan von Paris aus gezwungen sieht, den Band zurückzuziehen.[11] Immerhin erscheinen zuvor, im Frühjahr 1948, neben den Gedichten in der von Rychner redigierten Zeitung *Die Tat* siebzehn Gedichte in der von Otto Basil herausgegebenen, avantgardistischen Zeitschrift *Plan*. Hinzu kommt noch der von Edgar Jené und Max Hölzer herausgegebene Band *Surrealistische Publikationen*, der während Celans Pariser Zeit im April 1950 in Wien erscheint und der neben Celans Übersetzungen surrealistischer Texte von Breton und anderen auch eine Anzahl eigener Gedichte von Celan enthält. Bevor auf den markanten Avantgarde-Bezug von Celans frühen Publikationen eingegangen werden kann, ist ein Aspekt zu erörtern, der die Herkunft des noch unbekannten Dichters betrifft. Die erste Publikation von Celans Gedichten im deutschen Sprachraum, die, wie angedeutet, auf die Initiative Max Rychners zurückgeht, wird in der Zeitung *Die Tat* von einer sachlich falschen Redaktionsnotiz begleitet:

> Paul Celan ist ein junger Rumäne, der, in einem Dorf rumänischer Sprache aufwachsend, durch merkwürdige Fügung Deutsch erlernt hat und in unsere Dichtung hineingezogen wurde. Auf eigene, auffallend schöne Weise hat er seine Stimme in ihrem Chor erhoben, in dem ursprünglich fremden Element wiedergeboren als ein Dichter.[12]

---

**10** Zitiert nach Beda Allemann: Max Rychner – Entdecker Paul Celans, S. 287.
**11** Vgl. Paul Celan: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, Kommentar S. 582.
**12** Max Rychner: *Bei mir laufen die Fäden zusammen. Literarische Aufsätze, Kritiken, Briefe*. Herausgegeben von Roman Bucheli. Göttingen: Wallstein 1998, S. 399.

Celan stellt in einem Brief aus Paris an Rychner klar, dass er das Deutsche nicht als fremde Sprache habe erlernen müssen und verkompliziert im gleichen Atemzug seine Aussage:

> Deutsch ist meine Muttersprache, und doch mußte ich deutsche Gedichte als ein Verbannter schreiben.[13]

Die Entscheidung des von den Sprachen Rumänisch, Jiddisch, Russisch und Deutsch beeinflussten Dichters, trotz des Geschehenen und Erlittenen und ungeachtet der rumänischen Texte der Bukarester Zeit Gedichte in deutscher Sprache zu schreiben, ist in den Gedichten selbst thematisch geworden, so schon im Gedicht *Nähe der Gräber*, das 1944 nach der Ermordung von Celans Eltern entstanden ist:

> Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,
> Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?
>
> Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten,
> wie leise dein Herz deine Engel gelitten?
>
> Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden,
> den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?
>
> Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab
> Den Hügel hinan und den Hügel hinab?
>
> Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
> den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?[14]

Die Infragestellung des deutschen Reims in der letzten Strophe des frühen Reimgedichts lässt sich im Sinne eines *pars pro toto* auf die deutsche Sprache insgesamt beziehen. Nimmt man diese Infragestellung nicht nur in Bezug auf den Dialog mit der ermordeten Mutter, sondern auch mit Blick auf die Entscheidung ernst, Gedichte in deutscher Sprache als ein Verbannter schreiben zu müssen, so ist dies auch für den späteren Wohnort als Ort des Schreibens relevant. Es macht einen gravierenden Unterschied, ob deutsche Gedichte in einer deutschsprachigen oder aber in einer fremdsprachigen Umgebung geschrieben werden. Insofern ist Paris gerade in Celans unausgesetzter Entscheidung, auf deutsch zu schreiben,

**13** Zitiert nach Beda Allemann: Max Rychner – Entdecker Paul Celans, S. 285.
**14** Paul Celan: *Nähe der Gräber*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 20.

stets gegenwärtig. Die ‹Französischsprachigkeit‘ von Paris ist die erste und wichtigste Bedingung von Celans deutschsprachigen Gedichten, die als eine in sich mehrsprachig verfasste Lyrik verstanden werden können.[15]

Die skizzierte Verhältnisbestimmung von Sprache einerseits und Wohn- bzw. Schreibort andererseits verdeutlicht, dass mehrere Sprachen im Spiel sind. Jacques Derrida hat dies auf die paradoxe Formel gebracht, dass man «immer nur eine einzige Sprache» und «niemals eine einzige Sprache» spricht.[16] Dies gilt auch für jene Konstellation, in die die ersten deutschsprachigen Publikationen Celans in der deutschsprachigen Umgebung Wiens eingelassen sind. In sie ragt nicht nur das Französische in Gestalt von Übersetzungen der Texte von Breton, Péret, Pastoureau, Césaire und anderen hinein, sondern auch eine internationale Formensprache, die seit den Bewegungen des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus ein wichtiges Kennzeichen der europäischen Avantgarde ist. Die Einbindung Celans in die Wiener Szene surrealistischer Maler und Literaten ist durch den Ausstellungsband *Displaced* des Wiener Jüdischen Museums sehr gut dokumentiert. Ob man allerdings, wie dort zu lesen ist, in diesem Kontext von einem «international bereits erschlafften Surrealismus» sprechen kann, der in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg «noch einmal zum Leben erweckt» wird, wäre zu diskutieren.[17] Eine solche Einschätzung legt den unbestreitbar vorhandenen Innovationszwang avantgardistischer Kunst- und Literaturproduktion tendenziell unhistorisch aus, weil sie den Kontext, in dem sich die ersehnte Wiederanknüpfung an Avantgarde und Modernismus vollzieht, vernachlässigt: den nach dem Ende der Naziherrschaft wiedergewonnenen Freiraum für künstlerische Experimente.

In diesem Freiraum sind auch Celans Beiträge zum Surrealismus anzusiedeln. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass der behandelte Gegenstand auf die Art und Weise der Behandlung zurückwirkt, Surrealismus also nicht nur Thema, sondern auch Modus des Sprechens ist. Aus Celans Bukarester Zeit ist zunächst an die gemeinsam mit dem rumänischen Freund Petre Solomon veranstalteten Wortspiele (*calembours*) zu denken.[18] Auch die später entstandenen sogenannten

---

**15** Vgl. Jürgen Brokoff: «Viersprachig verbrüderte Lieder in entzweiter Zeit». Mehrsprachigkeit und ihre affektive Dimension bei Rose Ausländer und Paul Celan. In: Marion Acker/Anne Fleig u.a. (Hg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit – Dynamiken der deutschsprachigen (Gegenwarts-) Literatur*. Tübingen: Narr u.a., S. 73–84.

**16** Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 19.

**17** Christine Ivanović: «des menschen farbe ist freiheit». Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: Peter Goßens/Marcus G. Patka (Hg.): *«Displaced» – Paul Celan in Wien 1947–1948*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2001, S. 62–70, hier S. 62.

**18** Vgl. Petre Solomon: Paul Celans Bukarester Aufenthalt. In: *Neue Literatur* 31 (1980), S. 50–62.

Nonsensgedichte, die sich einer Eingliederung in die von Celan streng komponierten Gedichtbände entziehen, sind in diesem Kontext anzuführen. Sie zeigen an, dass der ‹dunklen› und ernsten Dimension von Celans Lyrik durchaus auch Aspekte der Aleatorik und des Sprachspiels an die Seite zu stellen sind.[19]

Anlässlich der ersten öffentlichen Lesung von Celans Texten, die am 3. April 1948 in einer Wiener Galerie stattfindet, verfasst der Dichter gemeinsam mit dem Maler Edgar Jené auf einer Einladungskarte das surrealistische Manifest *Eine Lanze*.[20] In seinem Manifest-Charakter, in seiner mobilen Verbreitungsform als Einladungskarte und in seinem anagrammatischen Wortspiel *Lan-ze* / *Ce-lan* greift der gemeinschaftlich produzierte Text unverkennbar Verfahrensweisen avantgardistischer Kunstpraxis auf.

Als bedeutendste Stellungnahme Celans zur surrealistischen Avantgarde ist zweifellos der Text *Edgar Jené und der Traum vom Traume* von 1948 anzusehen, der im Zusammenspiel mit dreißig Lithographien Jenés ein intermediales Kunstwerk bildet. Die Celan-Forschung hat sich mit der Einordnung dieses Textes, sofern sie ihn überhaupt angemessen berücksichtigt hat, schwergetan.[21] Dabei überwiegt der Gedanke, Celans Eigenständigkeit zu betonen und ihn auf keinen Fall als Gefolgsmann einer schon vorhandenen Kunstrichtung erscheinen zu lassen.[22] Daran ist sicher vieles richtig, doch in zweierlei Hinsicht wäre ein anderer Akzent zu setzen. Zum einen ist an den Versuchen eines noch jungen und unbekannten Dichters, sich an künstlerischen Formationen wie dem Surrealismus zu orientieren, nichts Verwerfliches. Celan selbst hat solche Versuche, «[s]ich zu orientieren», ohne Bezug auf den Surrealismus 1958 in seiner Antwort auf eine Umfrage der *Librairie Flinker* und in seiner Dankesrede bei der Entgegennahme des *Bremer Literaturpreises* ganz offen benannt.[23] Zum anderen schmälert der im Folgenden zu erörternde Umstand, dass Celan mit seinem *Edgar Jené* einen

---

**19** Vgl. die Nonsensgedichte von Paul Celan in GW III, S. 133–136, sowie dazu den Aufsatz von Amy D. Colin: Nonsensgedichte und hermetische Poesie. Ein Vergleich am Beispiel der Gedichte Paul Celans. In: *Literatur und Kritik* 15 (1980), S. 90–97.

**20** Vgl. Paul Celan: Eine Lanze. In: *«Mikrolithen sinds, Steinchen». Die Prosa aus dem Nachlaß.* Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 187, Kommentar S. 811.

**21** Vgl. den kritischen Forschungsüberblick bei Klaus Müller-Richter: Paul Celans «Edgar Jené und der Traum vom Traume» – Temporales Schichtungsverfahren und poetologischer Gehalt. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45, 1 (2000), S. 75–95, insb. S. 75–81.

**22** Vgl. dazu Ivanović: «des menschen farbe ist freiheit», sowie Monika Bugs: An Eskimo in Darkest Africa – Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: Peter Goßens/Marcus G. Patka (Hg.): *«Displaced» – Paul Celan in Wien 1947–1948*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 71–79.

**23** Vgl. Paul Celan: *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000,

surrealistischen Text verfasst hat, nicht im mindesten die Kraft seiner Erneuerung der deutschen Poesie- und Lyriksprache nach 1945. Im Gegenteil: Die Erörterung dieses Umstands hilft, Celans Erneuerung der Literatursprache besser zu verstehen.

# III

Celans Text *Edgar Jené und der Traum vom Traume* ist am ehesten als *surrealistische Meditation* zu bezeichnen. In der Ich-Form gehalten, reflektiert der Text die Erkenntnisvoraussetzungen und Erkenntnisweisen der sprechenden Instanz. Er hält diese für erklärungsbedürftig, um einen Zugang zu den Bildern Jenés gewinnen und diesen Zugang der Leserschaft vermitteln zu können. Die nachfolgende Analyse beschränkt sich auf die wichtigsten Aspekte dieser Reflexion und lässt die *ekphrasis* der Lithographien Jenés außer Betracht.

Der Eingangsabsatz zeigt die literarische Verfasstheit des Textes an, bei dem es sich nicht um einen Essay oder eine explizite Poetologie,[24] wohl aber um einen Text mit impliziter Poetik handelt:

> Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte. Mit dem großen unteren Stern der ungetrösteten Entdecker über mir, folgte ich Edgar Jené unter seine Bilder.[25]

Werner Hamacher hat in seiner Lektüre von Celans Gedichten die Figur der Inversion, der Umkehrung, als ein Grundelement ausgemacht.[26] Dies wäre mit Blick auf Stellen wie die gerade zitierte zu ergänzen. Celans Sprache wird von metonymischen Verschiebungen und syntaktischen Fügungen beherrscht, die über Bildbrüche funktionieren: von den Wänden zu den Einwänden, vom Mee-

---

S. 167–168, sowie Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)*, S. 186.

**24** Vgl. dazu auch Klaus Müller-Richter: Paul Celans «Edgar Jené und der Traum vom Traume», insb. S. 80.

**25** Paul Celan: *Edgar Jené und der Traum vom Traume*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 155–161, hier S. 155. – Zitatnachweise im Folgenden im Text nach dieser Ausgabe und unter Angabe der Seitenzahl.

**26** Vgl. Werner Hamacher: Die Sekunde der Inversion: Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 81–126.

resspiegel zum zerspringenden Spiegel. Eine rhetorische Figur, die in diesem Kontext besonders interessant erscheint, ist das Zeugma, das seine Effekte durch Worteinsparungen erzielt.

Die anschließenden Passagen von Celans *Jené*-Text sind stark durch Dialoge geprägt: zunächst durch den Dialog von Mund und Augen des Ich und dann durch den Dialog zwischen der sprechenden Instanz und einem Freund, der einen Disput zwischen rationalistischer und irrationaler Weltsicht zum Austrag bringt. Beim Dialog zwischen Augen und Mund geht es in elementarer Weise um das Sehen und vor allem darum, sehen zu lernen. Das alte Augenpaar ist durch ein neues zu ersetzen, und der Mund kann seine «vorausgeeilt[e]» (155) Position als Vorhut (Avantgarde) nur so lange behaupten, bis die alten Augen durch neue ersetzt sind. Das Sehen und Sehen-Lernen ist seit Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) und seit Viktor Schklowskis Manifest *Die Auferweckung des Wortes* (1914) ein zentraler Faktor von Modernismus und Avantgarde.[27] Celans Text, der sich in surrealistischer Manier als Reise und Wanderung ins unbekannte Gebiet der Tiefsee, der Innenwelt, der «anderen, tieferen Seite des Seins» (ebda.) versteht, wandelt unverkennbar auf diesen Spuren.

Der Dialog zwischen dem Ich und dem Freund, der unter expliziter Bezugnahme auf Kleists Abhandlung *Über das Marionettentheater* und den Diskurs über Anmut die «Rückkehr zu einer unbedingten Naivität» (156) verhandelt, ist ganz als Disput zwischen rationalistischer Weltsicht und ihrer Gegenposition angelegt. Das Ich formuliert «Einwände» gegen die «vernunftsmäßige[…] Läuterung unseres unbewussten Seelenlebens» (ebda.), gegen die rationale Sinngebung des Lebens und die Sinnhaftigkeit der Worte und Dinge selbst. Der erste Einwand der sprechenden Instanz kreist um die richtige Erkenntnis des «Geschehene[n]»:

> Hier kündigte sich der erste meiner Einwände an und war eigentlich nichts anderes als die Erkenntnis, daß Geschehenes mehr war als Zusätzliches zu Gegebenem, mehr als ein mehr oder minder schwer entfernbares Attribut des Eigentlichen, sondern ein dieses Eigentliche in seinem Wesen Veränderndes, ein starker Wegbereiter unausgesetzter Verwandlung. (156)

Auf die Gegenrede des rationalistisch argumentierenden Freundes, der ganz vom Optimismus des Aufklärers bestimmt wird, der das Dunkle ans Licht befördern will und mit der christlichen Bibel an die «Sonne der Gerechtigkeit» (157) glaubt, antwortet die Sprechinstanz mit einem zweiten Einwand:

> Ich war mir klar geworden, daß der Mensch nicht nur in den Ketten des äußeren Lebens schmachtete, sondern auch geknebelt war und nicht sprechen durfte […] weil seine Worte

27 Vgl. dazu Renate Lachmann: Die ‚Verfremdung' und das ‚Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.

> (Gebärden und Bewegungen) unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit stöhnten – was war unaufrichtiger als die Behauptung, diese Worte seien irgendwo im Grunde noch dieselben! (157)

Zur Einsicht, dass das «Geschehene» das Wesen des Eigentlichen verändert und einer permanenten Verwandlung den Weg bereitet, kommt das Bewusstsein hinzu, dass auch die Worte nicht unverändert bleiben. Spätestens, wenn in diesem Kontext von der «Asche ausgebrannter Sinngebung» (ebda.) die Rede ist, wird deutlich, dass der geheime Bezugspunkt der Rede von der wesensverändernden Kraft des Geschehenen und der Grund für das Stöhnen der unter Unaufrichtigkeit und Lüge leidenden Worte die Erfahrung der Shoah ist, die in der Geschichte der Menschheit eine tiefgreifende Zäsur bedeutet. In Celans Antwort auf eine Umfrage der *Librairie Flinker* von 1958 heißt es vor diesem Hintergrund:

> Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint.[28]

Und in Celans Büchnerpreisrede *Der Meridian* von 1960, die unter anderem auf den Anfang von Büchners Erzählung *Lenz* Bezug nimmt, findet sich die nicht nur literaturgeschichtlich bedeutsame Aussage:

> Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein «20. Jänner» eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?
>
> Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?[29]

Celans surrealistische Meditation *Edgar Jené und der Traum vom Traume* von 1948 ist ein sehr eigenwilliger und eigenständiger Text, der avantgardistische Erkenntnisrevolution und Eingedenken der Shoah auf seltsam verstörende Weise miteinander verbindet. Es geht im entschiedenen Sinn um die Erlangung neuer Sehkraft durch ein «neue[s] Augenpaar» (158), um das synästhetische Zusammenwirken von «Gesicht», «Gehör» und «Getast»:

---

**28** Paul Celan: *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, S. 167.
**29** Paul Celan: *Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 187–202, hier S. 196.

> [M]ein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung. Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen wurde. (158)

Diese neugewonnene Freiheit ist gerade kein Refugium, kein Zufluchtsort, sondern der eigentliche Ort schmerzhafter Erkenntnis. Diese Erkenntnis ist kein abstrakter Vorgang, sondern hängt mit der Fähigkeit zusammen, «vernehmen» zu können:

> Wollten wir nicht auch den Alp der alten Wirklichkeit besser erkennen, wollten wir nicht den Schrei des Menschen, unseren eigenen Schrei, vernehmen, lauter als sonst, gellender? (160)

Celans Teilhabe am Diskurs der europäischen surrealistischen Avantgarde, der während seiner vom «Geschehenen» erzwungenen Migration von Osteuropa nach Westeuropa erfolgt, ist der erste wichtige Schritt auf dem Weg zu einer Erneuerung der deutschsprachigen Poesie und Lyrik nach 1945. Dass die Worte nach der Shoah, zumal die der deutschen Sprache, nicht mehr dieselben sind wie zuvor, dass Dichtung auf elementare Weise mit dem Index des «Geschehenen» versehen ist und sich dadurch bei aller formgeschichtlichen Tradition des hermetischen und absoluten Gedichts durch Welthaltigkeit und Wirklichkeitsbezug auszeichnet, wird in Celas frühen, der europäischen Avantgarde verpflichteten Texten erstmals zum Ausdruck gebracht.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Celan, Paul: *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 167–168.

Celan, Paul: *Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 187–202.

Celan, Paul: *Edgar Jené und der Traum vom Traume*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 155–161.

Celan, Paul: *Nähe der Gräber*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 20.

Celan, Paul: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)*. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 185–186.

Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Herausgegeben von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Celan, Paul: Eine Lanze. In: *«Mikrolithen sinds, Steinchen». Die Prosa aus dem Nachlaß*. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

## Sekundärliteratur

Allemann, Beda: Max Rychner – Entdecker Paul Celans. Aus den Anfängen der Wirkungsgeschichte Celans im deutschen Sprachbereich. In: Jens Stüben/Winfried Woesler (Hg.): *«Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde». Acta-Band zum Symposion «Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945»*. Darmstadt: Häusser 1994, S. 280–292.

Brokoff, Jürgen: «Viersprachig verbrüderte Lieder in entzweiter Zeit». Mehrsprachigkeit und ihre affektive Dimension bei Rose Ausländer und Paul Celan. In: Marion Acker/Anne Fleig u. a. (Hg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit – Dynamiken der deutschsprachigen (Gegenwarts-) Literatur*. Tübingen: Narr u.a., S. 73–84.

Brokoff, Jürgen: Schreiben und Lesen im Spannungsfeld von Philosophie, Literaturtheorie und Politik. In: Jutta Müller-Tamm/Caroline Schubert u. a. (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 23), S. 149–172.

Bugs, Monika: An Eskimo in Darkest Africa – Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: Peter Goßens/Marcus G. Patka (Hg.): *«Displaced» – Paul Celan in Wien 1947–1948*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 71–79.

Colin, D. Amy: Nonsensgedichte und hermetische Poesie. Ein Vergleich am Beispiel der Gedichte Paul Celans. In: *Literatur und Kritik* 15 (1980), S. 90–97.

Derrida, Jacques: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB 1999.

Hamacher, Werner: Die Sekunde der Inversion: Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 81–126.

Ivanović, Christine: «des menschen farbe ist freiheit». Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: Peter Goßens/Marcus G. Patka (Hg.): *«Displaced»– Paul Celan in Wien 1947–1948*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 62–70.

Lachmann, Renate: Die ‚Verfremdung' und das ‚Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.

Müller-Richter, Klaus: Paul Celans «Edgar Jené und der Traum vom Traume» – Temporales Schichtungsverfahren und poetologischer Gehalt. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45, 1 (2000), S. 75–95.

Rychner, Max: *Bei mir laufen die Fäden zusammen. Literarische Aufsätze, Kritiken, Briefe*. Herausgegebn von Roman Bucheli. Göttingen: Wallstein 1998.

Solomon, Petre: Paul Celans Bukarester Aufenthalt. In: *Neue Literatur* 31 (1980), S. 50–62.

Szondi, Peter: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*. In: Ders.: Schriften II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 345–389.

Wagner, Richard: Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher. In: *NZZ* (4.11.2009). <https://www.nzz.ch/der_schriftsteller_als_rumaeniendeutscher-1.3967876> [4. August 2018].

Wagner, Richard: Die Bedeutung der Ränder oder vom Inneren zum Äußersten und wieder zurück. In: *Neue Literatur* 1 (1994), S. 33–50.
Walther Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 7–33.
Weigel, Hans (Hg.): *Stimmen der Gegenwart*, Wien: Verlag für Jugend und Volk – Jungbrunnen 1951.

Catarina von Wedemeyer

# Alexandria – Beirut – Paris: Avantgarde und geistiger Widerstand bei Georges Schehadé und Leila Baalbaki

## I Einleitung

Dieser Artikel widmet sich der Frage, wie das französischsprachige Werk des libanesischen Autors Georges Schehadé und das arabische Œuvre der libanesischen Autorin Leila Baalbaki zwischen Alexandria, Beirut und Paris zu verorten sind. Während Schehadé einen Großteil seines Werks in Paris verfasst hat, ist die Zeit Baalbakis in Paris auf die Jahre 1959 und 1960 beschränkt. Beide sind, so die These, wichtige Akteure der Avantgarde, und sie sind es, weil sie ihre Erfahrungen zwischen Ländern und Sprachen gezielt in ihren literarischen Verfahren aufzuheben suchen. Ihre poetologischen Entwürfe sollen im Folgenden als Modi geistigen Widerstands gedeutet werden: während Georges Schehadé die französische Sprache kreativ einsetzte, um Literatur aus der Logik des Nationalen herauszulösen, nutzte Leila Baalbaki die republikanische Imprägnierung des Französischen für eine ästhetische Bestandsaufnahme der traditionalistischen libanesischen Gesellschaftsordnung.

## II Gärten ohne Land – Die Dichtung Georges Schehadés (1905–1989)

Georges Schehadé wurde 1905 in Alexandria, Ägypten geboren. Das Land gehörte seit 1882 zum britischen Herrschaftsgebiet. Zwei Jahre vor der ersten, noch eingeschränkten ägyptischen Unabhängigkeit im Jahr 1922 zog die christlich-orthodoxe Familie zurück nach Beirut.[1] Hier publizierte Georges Schehadé erste Gedichte und nahm ein Jurastudium auf. Er arbeitete zunächst für das französische Hochkommissariat im Libanon, dann für das Justizministerium und später als Generalsekretär der *École Supérieure des Lettres* in Beirut. Der Surrealismus sollte ein

**1** Im Libanon erlebte Schehadé das Ende des Französischen Mandats (1919–1943) und ab 1945 die Unabhängigkeit.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-011

wichtiger ästhetischer Bezugspunkt für sein eigenes Schreiben werden. 1933 lernte Schehadé in Paris so prominente Dichter wie Saint-John Perse, Max Jacob und Jules Supervielle kennen. Nachdem er 1949 nach Frankreich gezogen war, gehörte er bald zu den aktiven Mitgliedern der Gruppe um André Breton. Es war niemand anderes als Breton selbst, der Schehadés kontrovers diskutiertes Theaterstück *Monsieur Bob'le* 1951 in der Zeitschrift *Le Figaro Littéraire* verteidigte.[2] Zu den Bekanntschaften, die Schehadé in Paris machte, zählten Autoren des absurden Theaters, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, aber auch Künstler wie Marc Chagall, Octavio Paz und Andrée Chédid. Auf eine Einladung *Léopold Sédar Senghor*s reiste er 1967 nach Dakar. Es folgten Reisen nach New York und Montréal.[3] In den Jahren 1969 bis 1977 lebte Schehadé wieder im Libanon, zog aber wegen des Bürgerkriegs (1975–1990) in den siebziger Jahren endgültig zurück nach Frankreich. 1986 bekam der Autor den *Grand Prix de la Francophonie* der Académie Française verliehen. Drei Jahre später starb Georges Schehadé in Paris.[4]

Insbesondere in der Zeit während des Zweiten Weltkriegs finden sich bei Schehadé immer häufiger poetische Texte, die sich dem zeitgenössischen dualistischen Denken von Heimat und Exil widersetzen. So ist in Gedicht Nummer 2 aus den *Poésies II* von 1948 die Rede von «Gärten ohne Land» und «Tauben ohne Nestern»[5]:

Il y a des jardins qui n'ont plus de pays
Et qui sont seuls avec l'eau
Des colombes les traversent bleues et sans nids
Mais la lune est un cristal de bonheur
Et l'enfant se souvient d'un grand desordre clair

2 Vgl. André Breton in *Le Figaro Littéraire* über die Inszenierung von Schehadés «Monsieur Bob'le» (1951). Vgl. zu der «minor surrealist crisis», die aus dieser Parteinahme seitens Breton entstand: Francis J. Carmody: *Les Poésies* by Georges Schehadé. In: *The French Review* 26, 2 (Dezember 1952), S. 145–147, hier S. 146. <http://www.jstor.org/stable/382870> [03.08.2017]. Eine Analyse des Stücks gibt es von: Bettina Knapp: He who dreams diffuses into air.... In: *Yale French Studies* 29 (1962), S. 108–115.

3 Vgl. das Vorwort von Jürgen Brôcan in: Georges Schehadé: *Poesie I–VII, französisch – deutsch*. Übersetzung von Jürgen Brôcan. Berlin: Hans Schiler 2006, S. 5–10.

4 Vgl. zur Biografie: Heribert Becker: *Surrealismus levantinisch. Lyrik zwischen Symbolismus und Surrealismus – der libanesische Dichter Georges Schehadé*. 2006. <http://de.qantara.de/inhalt/georges-schehade-surrealismus-levantinisch> [08.08.2017]. Rezension zu: Georges Schehadé: *Poesie I–VII, französisch – deutsch*.

5 Georges Schehadé: Poésies II (1948) – II. In: *Les Poésies*. Paris: Gallimard 1969, S. 58. Vgl. den Eintrag von Joel Kerdraon: Georges Schéhadé (1905–1989). In: *A la lettre*. <http://www.alalettre.com/schehade.php> [08.08.2017]. Vgl. für weitere Gedichtanalysen: Daniel Delas: La mémoire et l'éphémère dans la poésie de Georges Schehadé. In: *Neohelicon* XXXIII, 1 (2006), S. 131–137.

Das darauffolgende Gedicht ist denjenigen gewidmet, «die fortgehen um ihr Haus zu vergessen»[6]. Die erste Strophe lautet wie folgt:

A ceux qui partent pour oublier leur maison
Et le mur familier aux ombres
J'annonce la plaine et les eaux rouillées
Et la grande Bible des pierres

Im selben Band findet sich ein weiteres Gedicht, das diese Deutung bestätigt.[7] Auch hier werden Bilder von Exil in eine grundlegende Erfahrung von Lebenswirklichkeit transformiert, die die Menschheit jenseits des Nationalen vereint. Das Gedicht ist Charles Lucet gewidmet, der unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Botschafter der provisorischen französischen Regierung in Beirut stationiert war. In den Jahren 1947–1950 vertrat Lucet die vierte Republik in Ägypten.[8] Dies sind auch die Stationen im Leben Schehadés, und dies ist die Zeit, in der das folgende Gedicht des Autors entstand, datiert ist es auf das Jahr 1948.

Ils ne savent pas qu'ils ne vont plus revoir
Les vergers d'exil et les plages familières
Les étoiles qui voyagent avec des jambes de sel
Quand la nuit est triste de plusieurs beautés

Ils oublient qu'ils ne vont plus entendre
Le vent de la grille et le chien des images
L'eau qui dort sur la couleur des pierres
La nuit avec des violons de pluie

Tant de magie pour rien
Si ce n'est ce souvenir d'un autre monde
Avec des oiseaux de chair dans la prairie
Avec des montagnes comme des granges
Ô mon enfance ô ma folie.

Das Gedicht evoziert kleinste Fragmente maritimer Landschaft und verbindet diese mit einer allumfassenden Erfahrung des Vergessens, des Unterwegs- und Fremdseins, und im letzten Vers, mit einer zeitlichen Nostalgie. Die Erinnerung an eine «andere Welt» bleibt auch in diesem poetischen Text geographisch unbestimmt und wird als existentielle Erfahrung der Zeit gedeutet. Es ist auffällig, wie sehr sich die Dichtung Schehadés konkreten historischen Zusammenhängen

**6** Georges Schehadé: Poésies II (1948), S. 59.
**7** Ebda., S. 65.
**8** Vgl. die Biographie von Charles Ernest Lucet im Bundesarchiv: <http://www.bundesarchiv.de/cocoon/barch/0000/z/z1960a/kap1_12/para2_78.html> [05.08.19].

entzieht. Erfahrungen von Exil, Heimatlosigkeit und die Reflexion von Zugehörigkeit spielen eine zentrale Rolle in seinen Texten. Relativiert wird diese Unbestimmtheit allerdings durch die zahlreichen Widmungen an französische Schriftsteller, deren Biographien symbolisch für die politische Einstellung Schehadés stehen. Alle Widmungsträger sahen sich gezwungen aus Frankreich auszuwandern, sei es weil sie in der Résistance gekämpft oder anderweitig Widerstand gegen das Vichy-Régime geleistet hatten: Charles Ernest Lucet (1910–1990), dem das zuletzt zitierte Gedicht gewidmet ist, war 1942 vom Vichy-Regime von seinem Posten als französischer Botschafter in Washington abgesetzt worden; ab 1943 arbeitete er für die Exilregierung Charles de Gaulles in Algier und Ankara.[9] Eine weitere Widmung gilt Jules Supervielle (1884–1960), der in Uruguay geboren war und eine doppelte Staatsbürgerschaft besaß. Auch seinem langjährigen Freund Saint-John Perse (1887–1975, alias Alexis Leger), widmete Schehadé Gedichte. Der Diplomat und Nobelpreisträger, der in Guadeloupe zur Welt gekommen war, wurde 1940 all seiner Ämter enthoben; im gleichen Jahr entzog man ihm die französische Staatsbürgerschaft und beschlagnahmte sein gesamtes Vermögen.[10] Saint-John Perse emigrierte daraufhin in die USA, wo er 1942 den Gedichtband *Exil* publizierte, der in Frankreich nur unter der Hand verlegt werden konnte.[11]

Diese indirekten Bezugnahmen auf zeitgeschichtliche Zusammenhänge unterscheiden sich von den sehr viel eindeutigeren Positionierungen, die – auch im Sinne der Vorstellung engagierter Dichtung von Jean-Paul Sartre – zu diesem Zeitpunkt in der französischen Dichtung zu finden sind. Das Gleiche gilt im Übrigen für die arabischsprachige Literatur – vor allem seit der Staatsgründung Israels in eben dem Jahr, in dem dieses Gedicht entstand. Mit dem Verzicht auf konkrete historische Bezüge, so die These, widersetzt sich die Dichtung Schehadés den dichotomischen Ideologien ihrer Zeit, die sich mit dem Nahostkonflikt und während des Kalten Krieges noch verschärfen sollten.

---

**9** Der zukünftige Präsident de Gaulle war selbst von 1929 bis 1931 in Beirut stationiert, bevor der Libanon nach 1940 durch das Vichy-Regime kontrolliert wurde.

**10** Vgl. die Rede Saint-John Perses zur Annahme des Nobelpreises 1960: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1960/perse-speech-fr.html> [09.08.2017].

**11** Der Gedichtband «Exil» wurde 1942 in der Zeitschrift *Poetry* (März 1942), sowie in den *Cahiers du Sud* (Marseille) publiziert. In *Poetry* erscheint das Gedicht begleitet von einer «Note on Alexis Saint Leger», die Archibald MacLeish in Zusammenarbeit mit Saint-John Perse verfasste. Gallimard publizierte eine heimliche Ausgabe mit fünfzehn mit S.J.P. signierten Exemplaren. Vgl.: <http://fondationsaintjohnperse.fr/une-vie-de-poete-et-de-diplomate/chronologie/> [10.08.2017].

# III Krieg und Exil – Das absurde Theater Schehadés

Das dramatische Werk Schehadés ist sehr viel eindeutiger zu fassen als das poetische Œuvre des Autors. Georges Schehadé verfasste seine Texte sämtlich auf Französisch, sie wurden breit rezipiert, und einige seiner Theaterstücke wurden in den fünfziger und sechziger Jahren sogar im deutschen Sprachraum – in Zürich, München, Berlin und Bochum – gespielt.[12] Ein Beispiel ist das in Zürich uraufgeführte antimilitaristische Stück *Histoire de Vasco* aus dem Jahr 1956.[13] Das Stück kombiniert einen politischen Subtext mit poetischen Bildern und gilt als Exempel des absurden Theaters.

Bei der *Geschichte des Vasco* handelt es sich um ein surrealistisches Drama in sechs Akten, das während eines nicht genau spezifizierten Krieges spielt. Im Klappentext heißt es: «Cela se passe vers 1850 – en Amérique du Sud, en Allemagne ou bien en Italie, au cours d'une guerre.»[14] Eröffnet wird das Stück von César, der davon lebt, sowohl seine Tochter Marguerite als auch ein paar ausgestopfte Hunde an Passanten zu vermieten. Ohne ihn zu kennen, hat Marguerite einen Traum von Vasco, dem Titelhelden des Stücks, einem Friseur, von dem sie durch den Traum weiß, dass sie ihn liebt (1. Akt). Die Szenen ihrer Suche nach dem zukünftigen Geliebten wechseln sich ab mit dessen Erlebnissen als unfreiwilliger Soldat. Vasco hatte versucht, sich zu verstecken, doch schon im 2. Akt wird er von Leutnant Septembre zwangsrekrutiert. Dieser ist dagegen, den vollkommen unerfahrenen Friseur in den sicheren Tod zu schicken, kann sich aber nicht durchsetzen: sein militärischer Vorgesetzter ist überzeugt, dass gerade ängstliche Menschen besonders strategisch handelten (3. Akt). Im 4. Akt trifft Vasco an einem Militärposten auf drei als Frauen verkleidete Männer, die erzählen, sie hätten gemütlich neben drei Soldaten der Feindesmannschaft gepicknickt, die sich wiederum als Bäume verkleidet hatten. Die Namen der Soldaten sind ebenso schwer an eine Nation zu binden wie die Verortung des Stücks insgesamt. Als Vasco den Posten erreicht, fragt Leutnant Brounst auf einmal in deutscher Sprache: «Wer da?»[15] Vasco gibt sich zu erkennen und äußert seine Lebenseinstellung, die im bewaffneten Konflikt äußerst problematisch ist, denn sie lautet: «Je

---

**12** Es handelt sich um die Stücke: *Monsieur Bob'le* (1951), *La Soirée des proverbes* (1954) (übersetzt als *Der Sprichwörterabend*), *Histoire de Vasco* (1956, *Geschichte des Vasco*) und *Le voyage* (1961, *Die Reise*), vgl. Heribert Becker: *Surrealismus levantinisch*.

**13** Georges Schehadé: *Histoire de Vasco. Pièce en six tableaux*. Paris: Gallimard, 1957.

**14** Ebda., Klappentext.

**15** Ebda. S. 134.

suis l'ami de tout le monde».[16] Schon sein Name ist ironisch: Anders als der portugiesische Seefahrer Vasco da Gama wäre der Protagonist Vasco lieber in seinem Dorf geblieben. Erst als er mitten im Schussfeld steht, wird ihm der Ernst seiner Situation bewusst: «Pas de doute, il y a la guerre et je suis… au milieu! Il faut que je me méfie.»[17] An dieser Stelle trifft Vasco auch auf Marguerite, die ihn erst als ihren Traummann und «Verlobten» erkennt als es schon zu spät ist: Inzwischen wurde der unfreiwillige Soldat von den drei vermeintlichen Kastanienbäumen (den Sergents Caquot, Paraz und Alexandre) gefangengenommen. Erst durch das Verhör versteht er, dass es sich bei dem gesuchten tapferen Kriegshelden um ihn selbst handeln muss. Da er es immer allen recht machen will und gerne neue Freundschaften schließt, betrinkt er sich mit Caquot und willigt ein, die militärischen Pläne seiner Seite zu verraten. Aufgrund mangelnder Kenntnis derselben wird er schließlich erschossen. Im 6. Akt liegt Vasco tot unter einem Baum; Marguerite, César und der Leutnant Septembre sind die einzigen, die um ihn trauern.

Das Stück stellt die Absurditäten von Heldengeschichten und von Krieg insgesamt heraus. Die Soldaten werden ins Lächerliche gezogen, die Gewalt scheint sinnlos. *Histoire de Vasco* löste in Frankreich eine heftige Debatte aus. Das Land hatte 1956 den blutigen Indochinakrieg gerade hinter sich und befand sich inmitten des Konflikts in Algerien (1954–1962). Antikoloniale Intellektuelle kritisierten den Umstand, dass Schehadés Drama aus politischen Gründen an das Schauspielhaus Zürich «ausgelagert» worden war, statt in Paris aufgeführt zu werden.[18] Auf der anderen Seite reagierten die Anhänger eines französischen Algerien ebenso empört: Exemplarisch dafür steht folgende von Leon Treich verfasste Rezension des Stücks, sie trägt den Titel: «Histoire de Vasco ou le scandaleux masochisme!»[19]:

> Nous ne croyons pas du tout au succès du spectacle antimilitariste […] Ce succès, si le mauvais goût et le défaitisme d'un certain public l'assuraient malgré tout, nous le déplorerions. […] D'abord parce que *Histoire de Vasco* de l'écrivain libanais Georges Schehadé appartient à un genre qui nous a toujours paru détestable, avec sa poésie en contre-plaqué,

---

**16** Ebda. S. 121.

**17** Ebda. S. 171.

**18** Jacques Lemarchand: Histoire de Vasco. In: *La Nouvelle Nouvelle Revue Française* 48 (1.12.1956), S. 1069–1073. Zit. nach: Georges Schehadé: *Le Théâtre du Poète. Correspondances dramatiques et dossier de réception*. Herausgegeben von David Martens. Paris: Honoré Champion 2012, S. 375–378.

**19** Leon Treich: Histoire de Vasco ou le scandaleux masochisme! In: *L'Aurore* (08.10.1957), S. 4. Zit. nach: Georges Schehadé: *Le Théâtre du Poète,* S. 391. Vgl. Treichs nationalistische Studie: *L'Esprit français*. Paris: Éditions de France 1943.

sa lourde fantaisie et son anticonformisme pour snobinettes. Ensuite parce que nous ne parvenons pas, [...] à oublier que nos soldats se battent encore en Algérie, et y meurent.

Sartre hatte Texten, die keine konkrete Stellung zu den politischen Konflikten ihrer Zeit nehmen, ihr widerständiges Potential abgesprochen.[20] Das Œuvre von Georges Schehadé, das die Zeitgeschichte in einer universalisierenden Ästhetik aufhebt, widerspricht Sartres Vorstellung. Die Texte des Autors verwandeln die Erfahrung von Migration in eine spezifisch ästhetische Erfahrung, die sich der Logik des Nationalen, die das von Kolonialkriegen geprägte Frankreich dominiert, in dezidierter Weise entzieht, ohne dabei unpolitisch zu sein.

Wie instabil die Begriffe von nationaler Herkunft aber auch von geographischer Orientierung bei Georges Schehadé sind, wird deutlich in dem Theaterstück *L'Émigré de Brisbane* von 1965.[21] Darin geht es um die Rückkehr zweier Emigranten in das fiktive Dorf Belvento, Sizilien: Der erste sieht den Dorfplatz, und stirbt, ohne ein Wort gesagt zu haben. Bei der Leiche finden sich ein Geldbeutel sowie ein Schild mit dem Hinweis, dass er seinen unehelichen Sohn habe treffen wollen, der inzwischen 20 Jahre alt sein müsse. Drei Mütter des Dorfes kommen für diese Affaire infrage: Rosa Picaluga kann ihren Mann schnell besänftigen, er sieht auf einmal, wie schön sie noch ist, versöhnt gehen sie wieder ab. Laura Scaramella wird von ihrem eifersüchtigen Mann fast in den Wahnsinn getrieben, kann ihn aber ebenfalls wieder beruhigen. Der Mann von Maria Barbi hält seine Frau für komplett unschuldig, will sie aber überzeugen, eine Affaire mit dem Toten vorzutäuschen und auf diese Weise das Erbe zu erschleichen. Als Maria sich weigert, ihre Ehre für Geld zu verraten, wird sie von ihrem Mann ermordet. Picaluga hat den Plan aber belauscht und macht sich seinerseits auf, um den Mörder und Lügner Barbi zu erschießen und die Ordnung wiederherzustellen.

Erst die Rahmenhandlung bietet Aufklärung: Im letzten Akt bringt der Kutscher einen zweiten Emigranten nach Belvento. Im Dialog der beiden erfährt der Zuschauer, dass es sich gar nicht um das gewünschte Ziel handelt, und der Kutscher gibt zu, den Fahrgast zu einem näheren, schöneren Ort gebracht zu haben: «Aus ästhetischen Gründen», und weil das Pferd Coco schon so alt sei. Das Motiv erinnert an zwei Verse aus einem Gedicht von Schehadé: «Si jamais tu reviens en terre natale / À pas lents comme un cheval dont le soir accroît la fatigue».[22] So wird auf einmal deutlich, dass auch der erste Besucher niemals Teil

---

**20** Vgl. das Kapitel: Qu'est-ce qu'écrire? In: Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard 1948.

**21** Georges Schehadé: *L'Émigré de Brisbane. Pièce en neuf tableux*. Paris: Gallimard 1965.

**22** Georges Schehadé: *Poésies V*, IX, 1985. Die Gedichtbände Schehadés erschienen alle in Paris unter dem Titel *Poésies I – VI*, in den Jahren 1938, 1948, 1949, 1951, 1972 und 1985. Nur der Band

der Dorfgemeinschaft von Belvento gewesen ist und die Affaire deshalb nicht aufgeklärt werden konnte. Die Erfahrung des Fremdseins am vermeintlichen Herkunftsort hatte den tödlichen Schock verursacht. Der Kutscher war zum Zeitpunkt des Todes aber schon wieder abgefahren und ahnt nicht, welch blutiges Drama sich inzwischen abgespielt hat. Der zweite Besucher hingegen verzeiht dem Kutscher und kann den Ausflug als ästhetische Erfahrung genießen.

Während das surrealistische Theaterstück *Histoire de Vasco* stärker avantgardistische Merkmale aufweist, fokussiert der Autor in *L'Émigré de Brisbane* die Thematik der Auswanderung und einer unmöglichen Rückkehr. Anhand der Zusammenführung von Migration und Avantgarde im Werk Schehadés konnte sich diese künstlerische Bewegung ihrer konkreten politischen Bedeutung wieder bewusstwerden.

## IV Freiheit und Gleichheit auf Arabisch: Zum Werk von Leila Baalbaki (1936*)

Auch dem Werk von Leila Baalbaki ist bislang die Anerkennung als Ausdruck geistigen Widerstands verwehrt geblieben. Dies zeigt sich unter anderem an dem Umstand, dass sie in Frankreich nur im Vergleich mit französischen Schriftstellerinnen Erwähnung findet: So heißt es oft, sie sei die Colette oder die Françoise Sagan des Libanon, und beeinflusst von den Schriften Simone de Beauvoirs.[23] Die Werke der französischen Avantgarde können dabei als Folie dienen, um das

*Poésies VII* wurde 1998 posthum in Beirut veröffentlicht. Vgl. für einen Überblick über das Werk: Jacqueline Michel: *Le Pays sans nom. Dhôtel, Supervielle, Schehadé*. Paris: Lettres modernes 1989. Kap. 3: «Georges Schehadé et la capitale fabuleuse», S. 103–139. Heribert Becker ist der Meinung, die Welt habe keinen Eingang in die Verse Schehadés gefunden (Ders.: *Surrealismus levantinisch*). Dem widersprechen die Gedichte selbst. Ein Beispiel wäre die Erwähnung eines Generals in Spanien während des Spanischen Bürgerkriegs: «Tu lis qu'en Espagne un général lève des armées / Et tu songes à des fanfares éparpillées». In: Georges Schehadé: *Les Poésies*. Paris: Gallimard 2009. <http://revuedepoesie.blog.lemonde.fr/category/domaine-libanais/schehade-georges/> [10.08.2017].

**23** Vgl. Michel Barbot: Etoile du Liban. In: *Simoun* 32 (1961), S. 38–46, hier S. 89, sowie: Katja Ghosn: Leila Baalbaki, l'émancipation faite femme. In: *L'orient littéraire* (01.04.2010) <http://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=4960&cid=7> [12.08.2017]. Leila Baalbaki zitiert Sagan in ihrem Essay: *Nous sans masques ou la jeunesse arabe dévoilée*. Übersetzung von Michel Barbot. In: *Revue Orient*, troisième trim. (1959), S. 145–163, hier S. 155. Sfeir zitiert ein Interview mit Baalbaki, in dem die Autorin den Unterschied feministischer Ansprüche in Frankreich und im Libanon kommentiert: während Frauen in Frankreich dafür kämpften, unehelich mit einem Mann zusammenleben zu dürfen, wären die Frauen im Libanon schon glücklich, wenn man sie allein

kritische Potential des Schreibens von Leila Baalbaki herauszuarbeiten. Die Autorin hatte an der Jesuitischen *Université Saint-Joseph de Beyrouth* studiert und war wie alle libanesischen Intellektuellen bilingual.[24] Meine These zu ihrem Œuvre lautet, dass Baalbaki in ihren Büchern die republikanischen Werte Freiheit und Gleichheit in eine avantgardistische arabische Literatursprache zu transformieren und feministisch aufzuladen suchte.

Die Autorin war 1936 in eine traditionell gläubige schiitische Familie geboren worden und in Beirut aufgewachsen. Schon im Alter von 14 Jahren begann sie, erste Texte unter einem Pseudonym zu publizieren. Eigenen Aussagen zufolge musste sie drei Monate in einen Hungerstreik gehen, bis der Vater ihr erlaubte, die Schule weiter zu besuchen.[25] Nach einem Studium der arabischen Literatur arbeitete Baalbaki ab 1957 als Sekretärin am Libanesischen Parlament.[26] 1958 veröffentlichte sie im Alter von 22 Jahren ihren ersten Roman *Ana Ahya* (Dt. *Ich lebe*). Daraufhin wurde sie für ein Stipendium nach Paris eingeladen, wo ihr Buch 1961 in einer französischen Übersetzung erschien.[27] *Ana Ahya* ist ganz aus der Perspektive der neunzehnjährigen Protagonistin Lina Fayyad geschrieben und kann als das Dokument einer Suche nach Freiheit in zahlreichen inneren Monologen gelesen werden. Schon die Form und die Fokalisierung des Textes galten traditionalistischen Lesern als Provokation: Aufgrund der offenen Darstellung der

---

shoppen gehen lassen würde. Vgl. George Sfeir: The Contemporary Arabic Novel. In: *Daedalus* 95, 4 (1966), S. 941–960. Darin: Kap. V. «The female revolt», S. 957–960.

**24** Für eine Studie zur Sprachwahl vor dem Hintergrund der gemeinsamen Geschichte von Frankreich und dem Libanon vgl. Michelle Hartman: *Subversions from the borderlands. Readings of intertextual strategies in contemporary Lebanese women's literature in Arabic and French.* Oxford: University of Oxford Press 1998, bzw. Dies.: *Native Tongue, Stranger Talk: The Arabic and French Literary Landscapes of Lebanon*. New York: Syracuse University Press 2014.

**25** Vgl. Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists. The Formative Years and Beyond*. Albany: SUNY Press 1995. Darin Kap. XVIII: «Layla Ba'labakki's Rebellion: Two Novels», S. 96–104, hier S. 96.

**26** Vgl. «Layla Baalbakki», arabwomenwriters.com [06.08.2017], sowie Katja Ghosn: Leila Baalbaki.

**27** Vgl. ebda., sowie Leila Baalbaki: *Je vis!* Paris: Éditions du Seuil ($^{1}$1958) $^{2}$1961. Erste Übersetzung von V. Monteil (vgl. das Vorwort von Barbot in: *Nous sans masques*. 1959). Leila Baalbaki: *Ich lebe*. Übersetzung von Leila Chamaa. Basel: Lenos Verlag 1994. Iman Humaydan, Leiterin des PEN Libanon, wunderte sich 2017 darüber, dass die Romane Leila Baalbakis trotz ihrer Prominenz in der arabischen Welt noch nicht ins Englische übersetzt wurden. Vgl. Marcia Lynx Qualey: Renaissance in Four Voices. Four Women Writers Celebrated in Beirut. In: *Arabic Literature and Translation* (06.07.2016). <https://arablit.org/2016/07/06/renaissance-in-four-voices-four-women-writers-celebrated-in-beirut/> [18.08.2017]. Die Arab Writers Union setzte den Roman *Ana ahya* immerhin auf Platz 17 der Top 105 arabischen Romane des 20. Jahrhunderts. Vgl.: <https://arablit.org/for-readers/top-105/> [18.08.2017].

Hoffnungen und Träume einer jungen Frau erntete das Buch scharfe Kritik.[28] Im Libanon wurde es zensiert; im Irak wurde es aufgrund der politischen Aussagen vollkommen verboten.[29]

Offiziell war Baalbaki in den Jahren 1959 und 1960 an der Sorbonne eingeschrieben, allerdings verbrachte sie wohl die meiste Zeit in den Pariser Cafés, «en plein bouillonnement de l'existentialisme».[30] Ihre gedankliche Unabhängigkeit zeigt sich auch in dem Essay *Nahnu bila aqni'a* (Dt. *Wir ohne Masken*) von 1959, in dem sich Leila Baalbaki für eine straffreie Auseinandersetzung der jungen arabischen Generation mit ihren sexuellen Identitäten starkmacht. Das Freiheitsideal wird dabei an den Ländern gemessen, in denen die Werte Freiheit und Gleichheit offiziell bestimmend sind. Die französische Übersetzung trägt den Titel: *Nous sans masques ou la jeunesse arabe dévoilée*.[31]

> Au pays de Françoise Sagan, au pays d'Elvis Presley, les amoureux flânent sur les trottoirs paisiblement, ils prennent place dans les cafés en toute tranquillité, ils peuvent se chuchoter des mots tendres, s'adresser des reproches, se réconcilier à bouche que veux-tu: personne ne roule des yeux éberlués, personne ne crache son dégoût, personne ne les montre du doigt ou ne les menace.[32]

Die Situation der arabischen Jugend sei dabei im Vergleich zu den Möglichkeiten der europäischen und der amerikanischen Jugend dramatisch unfrei: «Nous sommes plus durs, plus violents, plus infortunés que les jeunes d'Europe et d'Amérique, parce que nous livrons un combat sans merci pour la liberté – sur les plans de l'individu, de l'État et du peuple».[33] Im weiteren Verlauf der Rede fordert die Autorin neben einer freiheitlicheren Erziehung, die sie als ersten Schritt zur Auflockerung des Konservativismus versteht, auch politische Maßnahmen: unter anderem verlangt sie die Emanzipation der „kleinen" Staaten aus dem kolonialistischen Machtverhältnis, sowie die Heraushaltung der „großen" Staaten aus fremden Angelegenheiten.[34] Baalbaki unterscheidet dabei zwischen Erbe und Geschichte. Traditionen würden in Stein gemeißelt, während die historische Vergangenheit verleugnet werde: «ainsi pleure notre passé». Die koloniale Erfahrung beschreibt die Autorin als «grausames Gespenst»: «Ces pays bafouaient tous ceux

**28** Vgl. zur Form des Romans als Novum in der arabischen Literaturgeschichte: George Sfeir: *The Contemporary Arabic Novel*.
**29** Michel Barbot: Etoile du Liban.
**30** Katja Ghosn: Leila Baalbaki, S. 3.
**31** Leila Baalbaki: *Nous sans masques*, S. 145–163.
**32** Ebda. S. 155.
**33** Ebda. S. 155.
**34** Ebda. S. 158.

qui se faisaient l'écho de notre sentiment en diffusant les éléments de civilisation, en éclairant les esprits; enseigner au monde l'horreur de leur spectre était alors la première leçon du cours de liberté.»[35] Es gelte, die Grausamkeiten kolonialer Geschichte anzuerkennen, und zugleich die französische Geschichte beim Wort zu nehmen, um die Einlösung von *Liberté, Égalité* und *Fraternité* zu fordern.

In ihrem zweiten, religionskritischen Roman *Al-Aliha al-mamsucha* (Dt. *Die deformierten Götter*) von 1960 geht es ebenfalls um die Freiheit der Frau.[36] Von den Kurzgeschichten aus *Safinatu hanan ila al-qamar* (Dt. *Ein Raumschiff voller Zärtlichkeit zum Mond*) von 1963 heißt es, sie seien inspiriert von dem Aufenthalt in Frankreich.[37] Die Ausgaben dieses Bandes wurden im Libanon in jedem Laden einzeln konfisziert und die Autorin kam noch im gleichen Jahr wegen «Gefährdung der öffentlichen Moral» vor Gericht. Obwohl sie die Prozesse schließlich gewann, publizierte Baalbaki danach keine weiteren literarischen Texte.[38] Über ihr Leben weiß man kaum etwas, außer dass sie zu Beginn des Bürgerkriegs den Libanon verließ und in London lebte. Auf Kontaktanfragen reagiert die Autorin seit Jahren nicht mehr.[39] Die Hoffnung auf eine mögliche posthume Veröffentlichung weiterer Texte bleibt äußerst vage.[40] Laut der Literaturwissenschaftlerin Roseanne Khalaf handelt es sich bei Baalbaki um die erste Autorin, die ihre Geschichten in der ersten Person Singular erzählte – für die arabische Prosa war dies eine unschätzbare Innovation.[41] Khalaf betont die Seltenheit der weiblichen Perspektive, zumal Leila Baalbaki einen sehr offenen Umgang mit dem Thema Sexualität gewagt hatte. Dies sei umso bewundernswerter, weil sie aus einer sehr

---

**35** Ebda. S. 160.

**36** Joseph Zeidan bezeichnete das Buch als poetischer und kohärenter als die assoziative Erzählung *Ana Ahya*, vgl. Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists*, S. 102. Michel Barbot vergleicht den Roman mit dem Tagebuch von Katherine Mansfield und beschreibt Baalbakis Stil als noch unnachgiebiger: «avec plus d'intransigeance et de savagerie» (Michel Barbot: Etoile du Liban, S. 42).

**37** Vgl. Leila Baalbaki: A Spaceship of Tenderness to the Moon. Übersetzung von Denys Johnson-Davis. In: Roseanne Saad Khalaf (Hg.): *Hikayat: Short Stories by Lebanese Women*. London u. a.: Telegram 2006.

**38** Vgl. Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists*, S. 103.

**39** Vgl. NOW Lebanon: Talking To: Roseanne Khalaf (25.04.2008). <https://now.mmedia.me/lb/en/interviews/talking_to_roseanne_khalaf> [06.08.2017].

**40** Ebda. Khalaf (25.04.2008): «And then, after she had told her stories, she didn't stay on the scene to sort of ‹fight for women's rights› or do anything like that. She just got her voice out there and disappeared.»

**41** Es handelt sich um die erste Ich-Erzählung einer Frau in der arabischen Literatur. Vgl. auch Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists*, S. 99.

konservativen schiitischen Familie kam.[42] Im Unterschied zu früheren arabischen Schriftstellerinnen habe Leila Baalbaki nicht versucht, männliches Schreiben zu imitieren, sondern eine eigene Stimme gefunden.[43]

## V *Ana ahya* (1958) – Widerstand des Individuums

Der Roman *Ana ahya* (Dt. *Ich lebe*) gilt als das wichtigste Werk Leila Baalbakis und soll daher im Folgenden mit Blick auf das Verhältnis zu Frankreich diskutiert werden. Das Buch beschreibt den Kampf der Protagonistin Lina gegen Sexismus im Arbeitsalltag, gegen die patriarchale Vereinnahmung durch den Vater und gegen die traditionellen Werte der Mutter. Der erste Befreiungsversuch der Romanheldin ist ein Kurzhaarschnitt: Lina trennt sich mit den Locken zugleich von einem Verständnis von Weiblichkeit, in dem sie nur als «Heiratsware» gesehen würde. Ihr zweiter Schritt in die Unabhängigkeit ist die heimliche Arbeit als Sekretärin – aber der Versuch scheitert: Die junge Frau wird nicht ernst genommen, und der Arbeitgeber verrät sie an ihren Vater.[44] Auch die Rendezvous mit Baha, einem irakischen Kommilitonen und überzeugten Kommunisten, laufen ins Leere: echte Zärtlichkeit kommt nie zustande und die erträumte Zukunft als Rebellin an seiner Seite entpuppt sich als Projektion.[45] In ihrem Elternhaus stört sich Lina sowohl an der Unterwürfigkeit der Mutter und deren Selbstaufgabe in

---

**42** Vgl. Khalaf (25.04.2008): «Leila Baalbaki was… almost imprisoned, because her topics focused on sex and sexuality – and from a woman's point of view. She was accused of corrupting the young, and they tried to imprison her. There was a court case against her. She won in the end, but she was from the South and a very conservative family. So for her, it was quite amazing to be able to do what she did.»

**43** Die Literaturwissenschaftlerin verortet Leila Baalbaki in einer Reihe mit Emily Nasrallah und Rima Alameddin. Letztere wurde am 01.01.1963 im Alter von 22 Jahren an ihrem Geburtstag erschossen. Vgl. NOW Lebanon: Talking To: Roseanne Khalaf (25.04.2008). Vgl. zu Emily Nasrallah (Drusin, 1931*): <http://www.emilynasrallah.com/english/biography.html> [08.08.2017]. Rima Alamuddin (1941–1963, ebenfalls Drusin) lebte zeitweise in England und schrieb auf Englisch. Vgl.: <https://www.goodreads.com/author/show/3463539.Rima_Alamuddin> [08.08.2017].

**44** Accad vermutet eine Presseagentur, dies wird aber an keiner Stelle spezifiziert. Vgl. Evelyne Accad: Arab women's literary inscriptions: a note and extended bibliography. In: *College Literature* 22, 1 (Februar 1995), S. 172–180. Eine überarbeitete Version des Textes erschien 2010 in der *Canadian Review of Comparative Literature*, S. 89–109.

**45** Evelyne Accad: Arab women's literary inscriptions, S. 174: «Although Baha is politically radical, he is socially conservative, does not approve of Lina's freedom of action, and eventually tires of her.»

der patriarchalen Gesellschaft, als auch an der korrupten Moral des Vaters, der geschäftlich vom Zweiten Weltkrieg profitiert:[46]

> اشتعلت الأرض بنيران الحرب العالمية الثانية، فإذا الحياة تتبدل وتنطلق بسرعة جنونية، وإذا نحن أثرياء: نحن أغنياء حرب. [...] بكل وقاحة: يتباهى والدي بجهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنسيين في عهد الانتداب. كأن هذه النعمة التي يضيع فيها، ليست من حرمان ألوف الأسر التي أطعمها الفرنسيون طحين الترمس والشعير والذرة البيضاء، على شكل إعاشات.

> Das Feuer des Zweiten Weltkriegs entbrannte auf der Erde, und siehe da, das Leben wandelte sich und verlief in rasendem Tempo. Und nun sind wir reich! Wir sind Kriegsgewinnler! [...] In aller Unverfrorenheit prahlt mein Vater mit seiner Fähigkeit, Reichtümer anzuhäufen, und mit seiner Freundschaft zu den Franzosen während der Kolonialzeit. Als beruhe der Wohlstand, in dem er schwimmt, nicht auf der Not Tausender von Familien, die von den Franzosen nur Mehl aus Lupinen, Gerste und [...] Hirse zu essen bekommen hatten.[47]

In der direkten Anklage des Vaters versteckt sich eine Kritik am Verhalten der französischen Besatzungsmacht während des Zweiten Weltkriegs. Im Vordergrund steht jedoch die Positionierung der Libanesen selbst.

Der Roman kommentiert sowohl den Konflikt um den Suezkanal 1956 sowie die Libanonkrise von 1958. Die Verstaatlichung des Suezkanals[48] war Anlass für den Angriff von Frankreich, Großbritannien und Israel auf Ägypten. Die ehemaligen Kolonialmächte sahen ihren Einfluss schwinden und gewannen mit Israel einen strategischen Partner vor Ort. In einer während des Kalten Krieges einmaligen Koalition erwirkten jedoch ausgerechnet die USA und die UdSSR den Abzug der Truppen und verhinderten den Sturz des ägyptischen Präsidenten Gamal Abdel Nasser. Während der Monate der Libanonkrise 1958 spaltete sich das Land in Befürworter einer prowestlichen Politik auf der einen Seite, und proarabische Stimmen auf der anderen. Die Protagonistin Lina reflektiert diesen politischen Konflikt auf persönlicher Ebene und verortet sich selbst dialektisch: ohne dies als Widerspruch zu sehen, vertritt sie einerseits ein Selbstverständnis als Libanesin, und kämpft zugleich im ganzen Roman für die Freiheit und Gleichberechtigung, die ihr eine weltoffene, republikanische Gesellschaft bieten würde.

Auch ganz alltägliche Dinge werden zum Politikum. So fragt Lina sich zum Beispiel, warum die Mutter versucht, sie mit französischen Gerichten zu bestechen, statt gefüllte Zucchini, Tabbuleh oder Kibbe zu kochen. Im arabischen

46 Leila Baalbaki: *Ana Ahya*. London/Beirut: Al Jaber Foundation, Unesco 2010 (Kitab fi Jarida), S. 10. <http://www.kitabfijarida.com/pdf/145.pdf> [05.08.19].

47 Leila Baalbaki: *Ich lebe*, S. 31.

48 Vgl. ebda., S. 39.

Original betont sie immer wieder, dass sie keine Französin sei (in der deutschen Übersetzung wurde die «Französin» durch eine «Europäerin» ersetzt):[49]

لم أكترث بترحيبها، ولم تفرحني عودة الوالد، ولم ترضني وجبة "البفتيك والبوريه". إنما، ولتفهم هذه المرأة، جئت مبكرة أنقب في هذا البيت عن صفتي. عن طابعي. عن الاطمئنان... لماذا أؤثر هذا الصحن الفرنسي على صحن المحشي التبولة، والكبة؟
أنا لست فرنسية. وشكلي في المرآة يشهد بتحدري من الإنسان الأول الذي عاش على شواطئنا منذ آلاف السنين، متوغلا في شبه جزيرة النيرة كلها. ومع أنني لست سمراء، ولست شقراء، فأنا من هنا. لست فرنسية...لست فرنسية!

Ich scherte mich nicht um ihre freundliche Begrüßung, über Vaters Rückkehr freute ich mich auch nicht, und das «Beefsteak mit Püree» machte mich erst recht nicht glücklich. Wann begreift diese Frau endlich, dass ich heimkomme, um hier im Haus nach mir zu suchen? Nach meiner Natur. Nach Sicherheit. Außerdem, wieso soll ich eigentlich dieses europäische [*französische*] Gericht lieber mögen als Machschi, Tabbula und Kubba? Ich bin keine Europäerin [*Französin*]. Wenn ich mich im Spiegel betrachte, weiß ich, dass ich vom ersten Menschen abstamme, der vor tausenden von Jahren an unseren Küsten lebte und die ganze wunderbare Halbinsel besiedelte. Und obwohl ich weder dunkelhaarig noch blond bin, bin ich von hier. Ich bin keine Europäerin [*Französin*].[50]

Der bewusste Blick in den Spiegel ist in diesem Fall als Selbstermächtigung zu deuten: Lina wehrt sich gegen Zuschreibungen von außen, sie möchte sich selbst gehören. In der folgenden Szene beschreibt die Protagonistin die Kombination von amerikanisch eingerichteten Zimmern und dem traditionellen arabischen Wohnzimmer mit Gebetsteppichen, Samtkissen, einem glühenden Kupferofen und einer Nargileh. Zwischen diesen zwei Welten fühlt sie sich verloren:[51]

أنا في بيتنا ضائعة: لست شرقية، ولست غربية. لست حرة، ولست مستعبدة. لست شقراء، ولست سمراء!

In unserem Haus fühle ich mich verloren: ich bin keine Orientalin und auch keine Europäerin [bzw. *Ich bin weder aus dem Osten noch aus dem Westen*, Anm. cvw]. Ich bin weder frei, noch bin ich unterdrückt [*versklavt*]. Ich bin weder blond noch braun.[52]

Linas Mitarbeiter in der Agentur hat den Konflikt für sich gelöst. Statt nationale Unternehmen mit seiner Arbeitskraft zu unterstützen, bereichert er sich am Geld der ehemaligen Kolonialisten und rechtfertigt sich dafür wie folgt:[53]

**49** Leila Baalbaki: *Ana Ahya*, S. 19.
**50** Leila Baalbaki: *Ich lebe*, S. 68.
**51** Leila Baalbaki: *Ana ahya*, S. 19.
**52** Leila Baalbaki: *Ich lebe*, S. 68.
**53** Leila Baalbaki: *Ana ahya*, S. 18.

«هل أنا منحطٌ إذا واظبت على عمل في مؤسسة يمولها حلف أجنبي، بينما حكومة سوريا، حيث ولدت وحيث تستغلّ أمي أراضينا على ضفّتي بردى، تعقد أحلافاً مع حكومة أجنبية أخرى؟ وليسمونني خائناً. فأنا لن أسحق لقمتي بقدمي، لاعدّ جباراً يقدس مبادئه الوطنية!»

«لنكن واقعين. هل المبادئ تطعم، وتسقي، وتلبس؟ نحن لا نؤذي أحداً. وما دام مالنا يعد تافهاً، لا يخدش، فلماذا لا نتمتع بمال الاستعمار؟»

> «Bin ich etwa verkommen», wollte er wissen, «wenn ich für eine Firma arbeite, die von einem ausländischen Bündnis finanziert wird, während in Syrien, wo ich geboren wurde und wo meine Mutter aus unseren Ländereien am Barada profitiert, die Regierung mit einem anderen ausländischen Partner paktiert? Soll man mich doch einen Verräter nennen. Ich denke nicht daran, mein täglich Brot mit Füßen zu treten, um als Held zu gelten, der seine nationalen Prinzipien heiligt! [...] Seien wir ehrlich. Verschaffen einem die Prinzipien etwa Essen, Trinken und Kleidung? Wir tun keinem weh. Und solange der einzelne bei uns als ein Nichts gilt [bzw. solange unser Geld nichts wert ist], können wir uns doch ruhig am imperialistischen [*kolonialistischen*] Vermögen bereichern!»[54]

Der hier zum Ausdruck gebrachte Konflikt zwischen den Unabhängigkeitsbestrebungen der arabischen Länder und einer republikanischen Welt, in der eine junge Frau problemlos alleine ins Kino gehen, rauchen, politische Meinungen und Liebesbeziehungen haben könnte, verkörpert sich in der Romanheldin. Lina wehrt sich gegen die schlichte Imitation französischer Alltagskultur und sehnt sich zugleich nach der Freiheit westlicher Demokratien. Diese dialektische Bezugnahme auf Frankreich zieht sich durch Baalbakis gesamtes Werk.

## VI Ästhetik und Rebellion

Leila Baalbaki kämpfte in ihren Texten für eine Republikanisierung ihrer Lebenswirklichkeit, ohne dass diese als Zugeständnis an die Einflüsse der ehemaligen Kolonialmacht und damit als Verrat am kulturellen Erbe des Libanon gesehen würde. Während die Biographie Schehadés den Magnetismus der Stadt Paris verdeutlicht, zeigt sich im Werk von Baalbaki die Zentrifugalkraft avantgardistischer Bewegungen. Dabei geht es weniger um eine Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie, sondern die durch Paris symbolisierten Werte – Freiheit, Gleichheit, Rebellion und Bohème – werden als Teil der eigenen Geschichte verstanden. Anstelle einer Migration der Autorin steht in diesem Kontext die Migration des avantgardistischen Impulses im Vordergrund.[55] Eine erneute Kolo-

**54** Leila Baalbaki: *Ich lebe*, S. 67.

**55** Vgl. Mieke Bal: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press ([1]2002) 2012.

nialisierung vermeidet Baalbaki, indem sie die französische Literatur nicht zu imitieren sucht, sondern der avantgardistischen Bewegung mit ihrem Werk gewissermaßen einen arabischen Pass ausstellt. Dadurch wird auch die politische Geste verständlich: die Autorin widersetzt sich sowohl der französischen Ästhetik als auch den gegebenen Möglichkeiten der arabischen Literatur. Gerade diese Unangepasstheit ist es, die ihrem Werk die spezifische avantgardistische Qualität verleiht.

Mit rebellischen Protagonistinnen wie Lina Fayyad und poetischen Antihelden wie Vasco widerstehen Leila Baalbaki und Georges Schehadé den eindimensionalen politischen Narrativen ihrer Zeit. Schehadé experimentierte dabei vor allem in seinem absurden Theater mit den ästhetischen Formen der Avantgarde, während Baalbaki insbesondere die avantgardistische Logik des Aufbruchs herkömmlicher Traditionen auf einer inhaltlichen Ebene für ihr Schreiben wirksam machte. Ihre assoziativen inneren Monologe und ihre teilweise überraschend harte Sprache gelten als stilistische Revolution in der arabischen Prosa; die unerhörte Perspektive der weiblichen Ich-Erzählerin provozierte die libanesische Öffentlichkeit bis hin zu juristischen Maßnahmen gegen die Autorin. In diesem Zusammenhang kann der avantgardistische Impuls durchaus als politische Aufforderung verstanden werden. Indem andere Ästhetiken ausgelotet werden, geht es darum, Geschichte infrage zu stellen und das Eigene neu zu verorten.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur


Baalbaki, Leila: *Ana ahya!* Beirut: Dar Majallat Chir 1958.

Baalbaki, Leila: *Je vis!* Übersetzung von Michel Barbot. Paris: Éditions du Seuil $^{2}$1961.

Baalbaki, Leila: *Ich lebe*. Übersetzung von Leila Chamaa. Basel: Lenos Verlag 1994.

Baalbaki, Leila: *Ana Ahya*. London/Beirut: Al Jaber Foundation, Unesco 2010 (Kitab fi Jarida). <http://www.kitabfijarida.com/pdf/145.pdf> [05.08.19]

Baalbaki, Leila: *Nous sans masques ou la jeunesse arabe dévoilée*. Übersetzung von Michel Barbot. In: *Revue Orient*, troisième trim. (1959), S. 145–163.

Baalbaki, Leila: Mes ombres et la nuit. Übersetzung von Michel Barbot. In: *Simoun. Revue littéraire bimestrielle* 32 (1961), S. 47–49.

Baalbaki, Leila: A Spaceship of Tenderness to the Moon. Übersetzung von Denys Johnson-Davis. In: Roseanne Saad Khalaf (Hg.): *Hikayat: Short Stories by Lebanese Women*. London u. a.: Telegram 2006.

Schehadé, Georges: *Histoire de Vasco. Pièce en six tableaux.* Paris: Gallimard, 1957.

Schehadé, Georges: *L'Émigré de Brisbane. Pièce en neuf tableux*. Paris: Gallimard, 1965.

Schehadé, Georges: *Les Poésies*. Paris: Gallimard, 1969. <http://revuedepoesie.blog.lemonde.fr/category/domaine-libanais/schehade-georges/> [10.08.2017].

Schehadé, Georges: *Poesie I–VII, französisch – deutsch*. Übersetzung von Jürgen Brôcan. Berlin: Hans Schiler 2006.

## Sekundärliteratur

Accad, Evelyne: Arab women's literary inscriptions: a note and extended bibliography. In: *College Literature* 22, 1 (Februar 1995), S. 172–180.
Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto u. a. ($^{1}$2002) $^{2}$2012.
Barbot, Michel: Etoile du Liban. In: *Simoun* 32 (1961), S. 38–46.
Becker, Heribert: Surrealismus levantinisch. Lyrik zwischen Symbolismus und Surrealismus – der libanesische Dichter Georges Schehadé. Qantara.de 2006. .<http://de.qantara.de/inhalt/georges-schehade-surrealismus-levantinisch> [08.08.2017].
Carmody, Francis J.: *Les Poésies* by Georges Schehadé. In: *The French Review* 26, 2 (Dezember 1952), S. 145–147. <http://www.jstor.org/stable/382870> [03.08.2017].
Delas, Daniel: La mémoire et l'éphémère dans la poésie de Georges Schehadé. In: *Neohelicon* XXXIII, 1 (2006), S. 131–137.
Ghosn, Katja: Leila Baalbaki, l'émancipation faite femme. In: *L'orient littéraire* (01.04.2010). <http://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=4960&cid=7> [12.08.2017].
Hartman, Michelle: *Subversions from the borderlands: Readings of intertextual strategies in contemporary Lebanese women's literature in Arabic and French.* Oxford: University of Oxford Press 1998.
Hartman, Michelle: *Native Tongue, Stranger Talk: The Arabic and French Literary Landscapes of Lebanon*. New York: Syracuse University Press 2014.
Kerdraon, Joel: Georges Schéhadé (1905–1989). Eintrag auf: *A la lettre*. Mit Werkübersicht. <http://www.alalettre.com/schehade.php> [08.08.2017].
Knapp, Bettina: He who dreams diffuses into air…. In: *Yale French Studies* 29, S. 108–115.
Lynx Qualey, Marcia: Renaissance in Four Voices. Four Women Writers Celebrated in Beirut. In: *Arabic Literature and Translation* (06.07.2016). <https://arablit.org/2016/07/06/renaissance-in-four-voices-four-women-writers-celebrated-in-beirut/> [18.08.2017].
NOW Lebanon: Talking To: Roseanne Khalaf, 25.04.2008. <https://now.mmedia.me/lb/en/interviews/talking_to_roseanne_khalaf> [06.08.2017].
Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard 1948.
Sfeir, George: The Contemporary Arabic Novel. In: *Daedalus* 95, 4 (1966), S. 941–960. Darin: Kap. V. «The female revolt», S. 957–960.
Zeidan, Joseph T.: *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Albany: SUNY Press 1995. Darin Kap. XVIII: «Layla Ba'labakki's Rebellion: Two Novels», S. 96–104.

Lilah Nethanel

# Der Ort der Literatur

## Moderne jüdische Literatur im Paris der Zwischenkriegszeit

## I Einleitung

Während des gesamten 19. Jahrhunderts und bis zur Gründung des Staates Israel in der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die moderne jüdische Literatur weitestgehend von europäischen, arabischen und amerikanischen Juden unter anderem in Odessa, Warschau, New York, Paris, Kairo und Jerusalem hervorgebracht und gelesen. Obgleich diese Literatur zum Großteil in den jüdischen Nationalsprachen (Jiddisch, Hebräisch, Ladino, Judäo-Arabisch) verfasst wurde, waren ihre Produktions- und Verbreitungsstrategien grundsätzlich transnationaler Natur. Zwar bildeten ihre Autoren und Leser eine «imaginierte» nationale Gemeinschaft (die freilich in unterschiedliche, zuweilen einander gar feindselige Gruppen gespalten war), jedoch erstreckten sich die dargestellten literarischen Themen und Lebenswelten über nationale Grenzen hinweg.

Die moderne jüdische Literatur ist ein revolutionäres Phänomen, das nicht allein auf kulturelle Zentren oder literarische Kreise zu beschränken ist – liegt doch das Eigene dieser Literatur gerade in den Verwerfungen, Umgehungen und Erweiterungen der literarischen Landkarte. Das Gefühl der Desorientierung, von dem diese Literatur durchdrungen ist, macht gerade ihre Modernität aus. Die von ihr vollzogene kulturelle Revolution besteht darin, gegebene Ordnungen zu sprengen, aus dem Zentrum hinauszugehen und die Landkarte zu erweitern. All dies durch die Wiederbelebung der sakralen hebräischen Sprache, durch die Zitierung sakraler Quellen innerhalb eines säkularen Kontextes, durch moderne Deutungen des jüdischen Schriftguts, dessen Veränderung und die Hinzufügung nichtjüdischer, ins Hebräische, Jiddische oder Ladino übersetzter Werke sowie schließlich durch die Verwandlung des jüdisch-orthodoxen Gelehrten in einen modernen Leser.

Im Folgenden beschränke ich mich dennoch zunächst auf einen räumlich und zeitlich eng definierten Ort, die Stadt Paris in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Dabei gehe ich allerdings von der These aus, dass die dort angesiedelte und als randständig wahrgenommene Erscheinung der modernen jüdischen Literatur über den Ort Paris hinausgeht. Veranschaulicht wird dies durch Leben und Werk zweier führender Gestalten des jüdisch-literarischen Kreises in Paris: den im Russischen Reich auf dem Gebiet des heutigen Belarus geborenen Wissen-


https://doi.org/10.1515/9783110679366-012

schaftler Nahum Slouschz (1872–1966), der von 1899 bis 1919 in Paris lebte; sowie den aus derselben Region stammenden Schriftsteller Salman Schneur (1887–1957), der sich vor dem Ersten Weltkrieg mehrmals kurz in Paris aufhielt und sich schließlich 1925 dort niederließ.

Nahum Slouschz war Orientalist mit Schwerpunkt alte semitische Sprachen. Auch war er ein engagierter Zionist und legte die erste Geschichte der modernen hebräischen Literatur vor. Obgleich er damit an der Sorbonne promovierte und seine wissenschaftlichen Aufsätze in französischer Sprache verfasste, lässt sich Paris nicht als Zentrum seiner Betätigung definieren. Vielmehr bildete die Stadt das Tor zum Labyrinth der modernen jüdischen Literaturen, in dem er sich bewegte.

Salman Schneur, ein führender hebräischer Dichter und viel gelesener jiddischer Romanautor, lebte bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Frankreich. Bis zu seiner Flucht in die Vereinigten Staaten 1941 entstand während der dreißiger Jahre in jiddischer Sprache sein *magnum opus*, ein seriell publizierter Romanzyklus, die seine weißrussische Heimatstadt Schklow schildert. Diese Texte erschienen größtenteils in New York in der amerikanisch-jüdischen Tageszeitung *Forverts*.[1] Wie bei anderen jüdischen Schriftstellern, deren fiktionale Welt in ihrer osteuropäischen Heimat angelegt war, sind sich in Bezug auf Schneurs Romanreihe drei Schauplätze auszumachen: der fiktive Ort (Schklow), der Ort des Schreibakts (Paris) sowie der Ort der Veröffentlichung (New York). Dazu ließen sich noch Warschau und New York als Wohnsitze seines Lesepublikums hinzufügen.[2]

Schneur lernte Slouschz während seines ersten Pariser Aufenthalts im Jahr 1908 kennen. Ideologisch standen sie einander sehr nahe. Beide setzten sich für eine jüdische nationale Revolution und die Formulierung ihrer historischen und ästhetischen Grundlagen ein. In seiner literarhistorischen Arbeit *La poésie lyrique hebraïque contemporaine (1882–1910)* [1911] hatte Slouschz Schneurs frühe hebräische Lyrik analysiert und einige Verse davon ins Französische übertragen.[3] Schneur selbst war mit den von Slouschz angefertigten hebräischen Übersetzungen von Prosastücken Emile Zolas vertraut, deren Lektüre seine spätere jiddische Prosa beeinflussen sollte.

---

**1** Ellen Kellman: *The Newspaper Novel in the Jewish Daily Forward (1900–1940)*. Diss., Columbia University 2000, S. 307–358.

**2** Avraham Noverstern: *Here Dwells The Jewish People. A Century of American Yiddish Literature*. Jerusalem: Magnes Press 2015 (hebr.).

**3** Nahum Slouschz: *La Poésie lyrique hébraïque contemporaine (1882–1910)*. Paris: Mercure de France 1911.

## II Standort Paris: Ein Tor zum Labyrinth moderner jüdischer Literaturen

An einem frühen Winternachmittag des Jahres 1900 betrat der Schriftsteller Nahum Slouschz Emile Zolas Pariser Wohnung.[4] Er hatte zwei hebräische Bücher mitgebracht: seine Übersetzung von Zolas Erzählungen sowie eine in hebräischer Sprache verfasste kleine Biografie Zolas.[5]

Zola hatte als politische Gestalt bei den zeitgenössischen jüdischen Lesern einen tiefen Eindruck hinterlassen. Dass er in der Dreyfus-Affäre vehement gegen antisemitische Ressentiments beziehungsweise für die uneingeschränkte Gleichstellung der Juden innerhalb der Gesellschaft eingetreten war, stand in engem Zusammenhang mit der jüdischen nationalen Frage. Zionistische Denker wie Bernard Lazare in Frankreich und Theodor Herzl in Wien sahen in der Dreyfus-Affäre einen Meilenstein für die jüdische Nationalbewegung. Porträts von Zola als politische Persönlichkeit erschienen in der hebräischen und jiddischen Presse in Warschau, Jerusalem und New York.[6] Auch in den ladinosprachigen sowie französisch-jüdischen Zeitschriften in Marokko, Kairo, Thessaloniki und Istanbul wurde über ihn ausführlich berichtet.[7] Die hebräischen und jiddischen Zola-Übertragungen wurden von der jüdischen Leserschaft jenseits eines ausgeprägten geografischen Schwerpunkts, von Sankt Petersburg und Odessa über Jaffa bis Kairo, rezipiert. Die hebräischen Übertragungen aus seinen Werken durch Slouschz erschienen in Warschau und richteten sich hauptsächlich an osteuro-

---

4 Seine ausführlichen Schilderungen der beiden Begegnungen mit Zola hat Slouschz in zwei führenden hebräischen Zeitschriften veröffentlicht: *Ha-Meliz* , St. Petersburg (14.–16. Januar 1900); *Ha-Zvi*, Jerusalem (19., 24. Januar 1900). Zu Letzterem siehe Uzi Elida: Emile Zola interviews to Eliezer Ben-Yehuda's journal, Ha-Zvi. In: *Kesher* 46 (2014), S. 30–38 (hebr.).

5 Emile Zola: *Kovez Sipurim* [Erzählsammlung]. Übersetzung von Nahum Slouschz. Warschau: Tuschia 1898 (hebr.); Nahum Slouschz: *Emile Zola: Chajaw, sfaraw, we-deotav* [Emile Zola: Leben, Werk, Ansichten]. Warschau: Tuschia 1899 (hebr.).

6 Dazu beispielsweise folgender Beitrag, der den Zusammenhang zwischen Zolas politischen Ansichten und dem Naturalismus seiner literarischen Werke herstellt: Joseph Klausner: Emile Zola we-he-jahadut [Emile Zola und das Judentum]. In: *Ha-Zefira* (23.10.1898), S. 2. In der jiddischen Presse siehe u.a.: Zola kempft far Dreyfus [Zola kämpft für Dreyfus]. In: *Forverts* (3.12.1897), S. 1.

7 Siehe z.B. den Nachruf auf Zola in der in Thessaloniki erscheinenden ladinosprachigen Zeitschrift *La Epoke*: Moerti di Eimil Zola [Tod des Emile Zola]. *La Epoke* (1.10.1902), S. 3. Der Herausgeber von *La Epoke*, Sam Levy, hatte in den 1890er Jahren an der Sorbonne Literatur studiert. Vgl. Sam Lévy: *Salonique à la fin du XIXe siècle. Mémoires*. Istanbul: Les éditions ISIS 2000. Ich danke Dov Hacohen vom Ladino-Zentrum der Bar-Ilan-Universität dafür, dass er mich in Sam Levys schriftlichen Nachlass eingeführt hat.

päische jüdische Leser. Davor waren bereits jiddische Übersetzungen in Warschau, New York und Wilna (Vilnius) vorgelegt worden.[8]

Slouschz hatte sich 1898 in Paris niedergelassen, um an der Sorbonne semitische Sprachen zu studieren.[9] Es war das Jahr der Weltausstellung, und für den jungen Slouschz war Paris «le foyer mondial du progrès».[10] Im Jahr 1902 verteidigte er seine Dissertation über die Erneuerung der hebräischen Literatur.[11] Von 1903 bis 1919 unterrichtete Slouschz an der Sorbonne moderne hebräische Literatur. Erstmals wurde die jüdische Literatur aus dem religiösen Kontext gelöst und als moderne Nationalliteratur präsentiert. Bei seiner Antrittsvorlesung am 3. März 1903 war der zionistische Denker Max Nordau anwesend.[12] Slouschz schloss sich dem Sorbonner Kreis ortsansässiger jüdischer Wissenschaftler an, die sich auf die alten Kulturen des Vorderen Orients spezialisiert hatten.[13] Auch gehörte er der wachsenden Gemeinschaft von Einwanderern aus dem östlichen Europa in Paris an.[14] Trotz dieser offenkundig gut gelungenen Integration in bestehende lokale Netzwerke erweist sich, wie gering die Affinität von Slouschz' Œuvre zum «Ort» Paris ist. Wie Jörg Schulte kürzlich gezeigt hat, hat es Bezüge zu geografisch breit gestreuten, über die Grenzen Europas weit hinausgehenden jüdischen Gemeinschaften.[15] Slouschz war Orientalist, der Forschungsexpeditionen in Nordafrika, der Türkei und in Palästina durchführte. Die geografische Bandbreite seiner Arbeit geht deutlich aus dem folgenden Artikel hervor, der im Dezember 1916 in der französisch-jüdischen Zeitschrift *La Liberté* in Marokko erschien:

---

**8** Zu den frühen jiddischen Übersetzungen Zolas zählen: *Paris* (Warschau 1898), im selben Jahr auf Französisch erschienen; *Nana* (New York 1899), 1880 auf Französisch erschienen; *Der mabul. Erzejlung* (Vilnius 1900), eine Übersetzung von «L'inondation» aus dem Erzählband *Le Capitaine Burle* (Paris 1883); *Di menschliche besties* (New York 1901), eine Übersetzung von *La Bête humaine* (Paris 1890).

**9** Siehe Slouschz' autobiografische Notiz (franz.), Gnasim-Archiv, Tel Aviv, Akte 109 Dokument 46621.

**10** Ebda., S. 5.

**11** Nahum Slouschz: *La Renaissance de la littérature hébraïque (1743–1885)*. Paris: Mercure de France 1903.

**12** Nahum Slouschz, autobiografische Notiz (franz.), Gnasim-Archiv, Tel Aviv, Akte 109 Dokument 46622.

**13** Dazu gehörten Joseph Halévy (1827–1917) und sein Schüler und Adept Jacques Faitlovitch (1881–1955).

**14** Tobias Metzler: *Tales of Three Cities: Urban Jewish Cultures in London, Berlin and Paris (1880–1940)*. Wiesbaden: Harrassowitz 2014 (Jüdische Kultur, Bd. 28), S. 249.

**15** Jörg Schulte: Nahum Slouschz (1871–1966) and his contribution to the Hebrew Renaissance. In: Jörg Schulte/Olga Tabachnikova u. a. (Hg.): *The Russian Jewish Diaspora and European Culture (1917–1937)*. Leiden/Boston: Brill 2012, S. 109–125.

> M. Slousch s'intéresse tout particulièrement aux juifs de l'Afrique du Nord. Il visite successivement et à plusieurs reprises Carthage, la Cyrénaïque, la Tripolitaine, l'Algérie et la Tunisie et publie plusieurs études très intéressantes sur chacun de ces pays. […] Il trouvera même du temps de traduire dans un style presque biblique, quelques écrivains français comme Anatole France, Maupassant, Zola etc.[16]

Dieser in französischer Sprache verfasste und für die jüdischen Gemeinden in den nordafrikanischen Kolonien bestimmte Artikel zeugt von den Grenzüberschreitungen der tonangebenden französischen Nationalkultur. Die hebräischen Übersetzungen der Literatur des französischen Mutterlandes wurden demnach auch von den jüdischen Lesern in Nordafrika gelesen. Anders als im Fall ihrer Rezeption innerhalb der osteuropäischen Judenheiten dienten sie nicht der Vermittlung der französischen Literatur, denn den Juden in Nordafrika waren diese Werke unmittelbar in französischer Sprache zugänglich. Vielmehr dienten Slouschz' Übersetzungen als Einführung in die modernhebräische Sprache und Kultur, Zeichen der Erneuerung der hebräischen Literatur.[17]

Auch für Slouschz' Geschichte der modernhebräischen Literatur war Paris kaum ein «Ort». In diesem Werk beschreibt Slouschz die Entfaltung der modernen hebräischen Literatur als kulturellen Prozess, der von der deutschsprachigen und der osteuropäischen Judenheit getragen wurde. Er schildert, wie es unter dem Einfluss der deutschen Aufklärung zur ersten Blüte der modernen hebräischen Literatur kam und wie diese dann durch osteuropäisch-jüdische Schriftsteller weiter vorangetrieben wurde.[18] Trotz seines wissenschaftlichen Interesses an den arabisch-jüdischen Literaturen identifiziert er die moderne jüdische Literatur mit den europäischen Judenheiten.

In Paris begründete Slouschz zwar einen Kreis für hebräische Literaturwissenschaft. Doch waren seine Studenten Zuwanderer aus dem östlichen Europa, für die das Zentrum der modernen hebräischen Literatur außerhalb der geografischen Grenzen und des literarischen Einflusses Frankreichs lag. Sein Schüler Mordechai Rabinson ist der Verfasser einer Abhandlung über die moderne hebräische Literatur von 1850 bis 1900.[19] Ebenso wie bei seinem Mentor gibt es bei Rabinson keine Angaben zu Übersetzungen moderner hebräischer Literatur ins Französische. Ein anderer Schüler, Schmuel Homelsky, schrieb seine Dissertation über das literari-

---

**16** Nahum Slousch. In: *La Liberté* (22.12.1916), S. 1.

**17** Bereits 1857 hatte die französische Literatur diese historische Vermittlerrolle im Rahmen der Revitalisierung des Hebräischen ausgeübt, als die erste hebräische Übersetzung von Eugène Sues Roman *Les Mystères de Paris* durch Kalman Schulman erschien.

**18** Nahum Slouschz: *La Renaissance de la littérature hébraïque*.

**19** Mordechai Rabinson: *Toldot sifrutenu ba-et ha-chadascha 1850–1900* [Die Geschichte unserer Literatur in der Neuzeit]. Vilnius: Rosenkranz & Schriftsetzer 1922 (hebr.).

sche Werk des im Russischen Reich geborenen hebräischen Schriftstellers Josef Chaim Brenner. Die auf Französisch verfasste Arbeit erschien in der von Slouschz 1913 gegründeten Zeitschrift *Revue hebraïque, littéraire, historique*.[20] Obgleich Slouschz' eigene Betätigung in Paris nach dem Ersten Weltkrieg endete, weitete sich der hebräische Pariser Kreis in der Zwischenkriegszeit mit der wachsenden Zahl von Emigranten aus dem östlichen Europa aus. Wie wir sehen werden, umfasste er vornehmlich jüdische Schriftsteller, die von ihrem Wohnsitz in Paris weiterhin für ein Lesepublikum jenseits der französischen Grenzen schrieben.

## III Salman Schneur: Das Dreieck Schklow – Paris – New York

Tobias Metzler zufolge war Paris «*the* European capital of refugees during the first half of the twentieth century».[21] Pascale Casanova hat Paris als kulturelle Hauptstadt bezeichnet, in der sich zwischen 1830 und 1945 Schriftsteller multinationaler Herkunft niederließen.[22] Was die moderne jüdische Literatur betrifft, so ist sie jedoch weniger ein Beleg für die Zentralität von Paris als Literaturmetropole denn für die Erstreckung dieser Literatur auf verschiedene andere Standorte.

Die demografische Infrastruktur der modernen jüdischen Literatur in Paris entwickelte sich hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit. Im späten 19. Jahrhundert war die örtliche jüdische Gemeinde dank der Zuwanderung nordafrikanischer Juden aus den Kolonialgebieten und der ersten Migrationswellen aus dem östlichen Europa ständig gewachsen.[23] Infolge der Revolution von 1905 kam es mit der Zuwanderung russischer Intellektueller zu einer dramatischen Ausweitung. Eine weitere jüdische Einwanderungswelle aus dem Ottomanischen Reich wurde durch die Revolution der Jungtürken 1908 ausgelöst.[24] Nach dem Ersten Weltkrieg, durch den Beschluss der US-Regierung von 1924, die Tore für Einwanderer zu schließen, wich der Migrantenstrom aus dem östlichen Europa in Richtung Paris aus.[25] Mit der Zuwanderung deutscher Juden in den 1930er Jahren

---

**20** Schmuel Homelsky In: *Revue hebraïque, littéraire, historique. Publication du cercle littéraire «Hebraeo»* 2 (Januar 1914).
**21** Tobias Metzler: *Tales of Three Cities*, S. 241.
**22** Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil 1999, S. 46–58.
**23** Michel Roblin: *Les Juifs de Paris: Démographie, Economie, Culture*. Paris: Editions A. et J. Picard 1952, S. 65–66.
**24** Ebda., S. 68–70.
**25** Ralph Schor: *Ecrire en exile. Les écrivains étrangers en France 1919–1939*. Paris: CNRS 2013.

wurde die jüdische Gemeinde in Paris nach New York und Warschau zur drittgrößten der westlichen Welt.[26] Gleichzeitig kam es dort zu einer Blüte des jüdischen Literaturschaffens. In der Zwischenkriegszeit wurden zwei führende jiddische Zeitungen gegründet: die zionistische *Pariser Hajnt* [Paris heute] und die kommunistische *Naje Presse* [Neue Presse]. Nebst vielen anderen richteten sich diese Organe an die Neuankömmlinge aus dem östlichen Europa und erweiterten das Spektrum der etablierten französisch-jüdischen Presse.[27] Über den Zuwachs durch Autoren aus dem Osten Europas hinaus wurde der Kreis der jüdischen Literaten in Paris auch durch Schriftsteller aus Palästina bereichert.[28]

Diese dramatische Entwicklung änderte jedoch nichts daran, dass dieser Kreis in Paris nur selten in bedeutender Verbindung zu einheimischen Schriftstellern stand. Das Gros der Schriftsteller aus dem östlichen Europa war des Französischen nicht mächtig und kannte die französische Literatur nur durch ihre Übersetzungen ins Russische, Jiddische oder Hebräische. Auch war in ihren Werken Paris nur selten der zentrale Schauplatz der Handlung. Die wenigen jiddischen Autoren, bei denen dies der Fall war, wie bei Nissan Frank (1889–1943) und Jossel Zucker (1912–1942), sind heute völlig in Vergessenheit geraten. Umgekehrt schildern einige der bekannten jiddischen Romane, die in der Zwischenkriegszeit in Paris entstanden, wie jene von Scholem Asch (1880–1957) und Salman Schneur, die Lebenswelt der Juden im östlichen Europa ohne nennenswerte Erwähnung der Seinemetropole.

Salman Schneur nahm im Jahr 1925 seinen Wohnsitz endgültig in Paris.[29] Politisch lässt sich dieser Schritt im Kontext der russischen Exilwelle erklären.[30] In seine Heimat konnte Schneur nach der Oktoberrevolution nicht mehr zurückkehren. Seine Übersiedlung nach Paris hing auch mit seiner Entscheidung zusammen, nicht in Palästina zu bleiben; er hatte das Land im Mai desselben Jahres besucht und war von dort in die französische Hauptstadt aufgebrochen, die mithin gegenüber der Sowjetunion und der zionistischen Siedlungsgemeinschaft in Palästina einen alternativen Ort markierte. Literarisch gesehen stellte Paris die

---

**26** Tobias Metzler: *Tales of Three Cities*, S. 250.

**27** Für ein vollständiges Verzeichnis der jüdischen Presse in Frankreich siehe Zosa Szajkowski: Biography of the Jewish Press in France and the French Colonies. In: Elias Tcherikower: *The Jews in France. Studies and Materials* (Bd. 1). New York: Yivo 1942, S. 236–308 (jidd.).

**28** Itamar Drori: *Hazaz. Story, Life* (hebr.). Sde Boker: Ben-Gurion Institute/Ben-Gurion University 2017, S. 76–102 (hebr.); Svetlana Natkovich: *Among Radiant Clouds. The Literature of Vladimir (Ze'ev) Jabotinsky in Its Social Context*. Jerusalem: Magnes Press 2015, S. 228–232 (hebr.).

**29** Die französisch-jüdische Zeitschrift *La Tribune Juive* 32 (7. August 1925) enthält auf S. 368 eine Mitteilung über die Ankunft Schneurs in Paris.

**30** Ralph Schor: *Ecrire en exile*, S. 8–11.

Kulturhauptstadt der modernen westlichen Welt, ja der Moderne an und für sich dar. Dennoch finden sich in Schneurs umfangreichen dort entstandenen Schriften nur zwei nennenswerte Schilderungen des zeitgenössichen Paris: zunächst ein frühes, «Al gdat ha'Seina» [Am Ufer der Seine] betiteltes hebräisches Gedicht; sodann ein später, unbedeutender jiddischer Roman aus den 1940er Jahren, «A tog ojlem ha-se» [Ein Vergnügungstag]. Das in Paris verfasste Prosahauptwerk war der Schklower Zyklus, der die vormoderne jüdische Lebenswelt in seiner Heimatstadt zum Thema hatte.

Die siebzehn Jahre, die Schneur in Paris verbrachte, waren zu keinem Zeitpunkt prägend dafür, wie er als Autor wahrgenommen wurde. Während der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit war er hauptsächlich als hebräischer Dichter anerkannt, dessen Publikum sich zunehmend in Palästina befand. Seit den 1930er Jahren wurde er zu einem beliebten jiddischen Romancier, der namentlich von Emigranten aus dem östlichen Europa in den Vereinigten Staaten gelesen wurde.[31] In der lokalen französischen Presse wurde Schneur kaum erwähnt. Aus seinem Schklower Zyklus wurden zu seinen Lebzeiten nur zwei Romane in französischer Übersetzung – freilich im angesehenen Gallimard-Verlag – verlegt.[32] Die Resonanz auf sie fiel eher bescheiden aus. Der erste Band, *Noë Pandré*, wurde in der für ihre Weltoffenheit bekannten literarischen Monatszeitschrift *Europe* besprochen. Der Rezensent war voller Lob für Schneurs naturalistischen Schreibstil und bezog sich auf den Hauptstrang der Handlung als Schilderung der «menue existence d'une petite ville d'Europe Orientale».[33] Dass Schneur zu den jüdischen Kreisen vor Ort zählte, wurde ausgeblendet und blieb unerwähnt.

Als die zweite französische Romanübersetzung 1951 erschien, war Schneur bereits nach New York übergesiedelt. Eine Rezension des Bandes erschien in der kommunistischen Zeitschrift *La Pensée*.[34] Der Verfasser Jean Larnac nannte Schneur einen amerikanisch-jiddischen Autor, ließ also die zwei Jahrzehnte, die

**31** Im Februar 1936 gab die französisch-jüdische Wochenzeitschrift *Journal Juif* bekannt, dass Schneur für seinen 1933 in Palästina verlegten Lyrikband *Pirkej ja'ar* [Waldgeschichten] der renommierte Bialik-Preis für moderne hebräische Literatur zuerkannt worden sei. Auch die *Tribune Juive* berichtete über die Preisverleihung in Tel Aviv (La Distribution du Prix de l'institut Bialik. In: *La Tribune Juive* 9 [28. Februar 1936], S. 130). Diese Presseartikel zeugen davon, dass Schneurs hebräische Lyrik weniger an die jüdische Gemeinschaft in Paris als an die zionistische Gemeinschaft im vorstaatlichen Palästina adressiert war.

**32** S. Chneour [Salman Schneur]: *Noë Pandré*. Übersetzung von Fred Midal. Paris: Gallimard 1937; Chneour: *Le Chant du Dniepr*. Übersetzung von Fred Midal. Paris: Gallimard 1950.

**33** Henri Hertz: Panorama des livres. In: *Europe: Revue Mensuelle* (15.03.1938), S. 405–412, hier S. 411f.

**34** Jean Larnac: Chronique littéraire. Littérature de révolte. In: *La pensée. Revue du rationalisme moderne* 34 (Januar–Februar 1951), S. 115–119.

Letzterer in Frankreich gelebt hatte, völlig außer Acht. Schneurs Prosa klassifizierte er als «bittere Nostalgie» nach der verlorenen, vormodernen jüdischen Lebenswelt im östlichen Europa. Schneur wurde niemals als französisch-jüdischer Dichter anerkannt. Seine Prosa schlug eine Brücke zwischen dem fiktiven Ort (Schklow) und den Orten, an denen er hauptsächlich gelesen wurde (New York und Warschau). Es war eine jiddischsprachige Literatur aus der Feder eines jüdischen Autors russischer Herkunft, die für Emigranten aus dem östlichen Europa bestimmt war.

Wirft man jedoch einen genaueren Blick auf den Schaffensort Paris, offenbaren sich wesentliche Berührungszonen. Schneurs jiddische Romane korrespondieren implizit mit dem französischen Roman der Zwischenkriegszeit. Mit den französischen Schriftstellern seiner Generation hatte Schneur das Interesse am realistischen Roman des 19. Jahrhunderts gemein. Albert Thibaudet zufolge betrachtete die Generation von 1914 diesen als literarisches Genre, das die vom Krieg unterbrochene und scheinbar unwiederbringlich verlorene zeitliche und narrative Kontinuität wieder herzustellen vermochte.[35] Im Gegensatz zur fragmentierten Ästhetik der Surrealisten verfassten diese Autoren breit angelegte, bis ins kleinste Detail realistische Romanwerke.[36] Nach Claude Magny war die Form des französischen Romans der 1930er Jahre antimodernistisch und veraltet.[37] Zwei herausragende Romane dieser Periode sind *Les Hommes de bonne volonté* von Jules Romains (1885–1972) und *Les Thibauts* von Roger Martin Du Gard (1881–1958). Dieses Genre des sogenannten *roman-fleuve* steht dem Familien- und dem Fortsetzungsroman nahe. Charakteristisch für den *roman-fleuve* sind nach der treffenden Definition von Aude Leblond vor allem Länge, Realismus und Lesbarkeit.[38]

Die erstmals 1909 von Romain Rolland geprägte Flussmetapher steht für das poetische Konzept der so bezeichneten Romane: In ihnen entfaltet sich die Erzählung als ununterbrochene Folge, und wie die Wasseroberfläche spiegelt sie die Landschaft wider, die entlang des Flusslaufs auftaucht.[39] Der *stream of consciousness* des Modernismus wird hier durch den «Strom» der Außenwelt ersetzt.

Schneurs Prosazyklus schildert die Geschichte seiner jüdischen Heimatgemeinde am Vorabend der russischen Revolutionen der Neuzeit. Seine wesentlichen Teile sind vier Fortsetzungsromane, die im späten 18. Jahrhundert ansetzen

---

**35** Albert Thibaudet: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock 1936, S. 717.

**36** Jean Yves Tadié*: La littérature française II*. Paris: Gallimard 2007 (Folios essais), S. 612–624.

**37** Claude-Edmonde Magny : *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil 1950, S. 35.

**38** Aude Leblond: *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman fleuve*. Paris: Honoré Champion 2015, S. 21–22.

**39** Romain Rolland: Vorwort. In: *Jean Christophe* VII. Paris: Michel ([1]1904–1912) 1966.

und mit der ersten russischen Revolution von 1905 enden. Schneurs Interesse für den Naturalismus Zolas manifestiert sich in seinem Augenmerk auf den sozialen Determinismus, der anhand mehrerer Generationen einer einzigen jüdischen Familie dargestellt wird. Dass Schneur ein konstruktivistisches Anliegen hat, geht aus seinem Vorwort zum Romanzyklus hervor, wo er seinen Wunsch gesteht, in seinem Werk all das durch den Krieg Verlorene wieder auferstehen zu lassen.[40] Die alte jüdische Welt ist eine intime Erinnerung, die Schneur mit seiner aus Migranten bestehenden Lesergemeinde teilt. Auch die Länge, die realistisch rekonstruierte Wirklichkeit ebenso wie die Entwicklung des Narrativs stehen dem zeitgenössischen französischen *roman-fleuve* nahe. Die Flussmetapher tritt in Schneurs fiktivem Schklow als poetisches Prinzip auf. Die jüdische Gemeinde von Schklow, erfahren wir von Schneur, liegt am Dnjepr, einem mächtigen Strom, Metapher für das Wesen dieser Gemeinde.[41]

Zwischen dem französischen *roman-fleuve* und dem jiddischen Schklower Zyklus gibt es also gleich mehrere Berührungspunkte. Beide befassen sich mit dem Verlust der Kontinuitäten der alten Welt, beide rekurrieren auf den realistischen Roman, und beide zeichnen sich durch eine sehr ausgedehnte, kontinuierlich chronologische Handlung aus. Das Spannungsverhältnis zwischen den radikalen Erscheinungsformen der Poetik der Moderne und der konstruktivistischen «*arrière-garde*»-Poetik des *roman-fleuve* ist auch in Schneurs Auflehnung gegen die zeitgenössische symbolistische hebräische Lyrik präsent. In einem Interview argumentierte er 1927, diese Lyrik sei in einer aus kurzen, abgehackten Zeichen bestehenden «Telegrammsprache» geschrieben.[42] Er selbst hingegen, wie andernorts festgehalten, strebte die größtmögliche Transparenz gleich einem «kristallklaren Wasserlauf» an.[43]

Abgesehen von den poetischen Sichtweisen, die der nach Paris emigrierte jüdische Autor mit den französischen Romanciers teilt, werden jedoch einige wesentliche Unterschiede deutlich. Während die französischen Romanautoren all ihre Werke in Frankreich in einer aus einzelnen Bänden bestehenden Reihe vorlegten, erschien Schneurs Schklower Zyklus in der jüdischen Presse zunächst in einzelnen Fortsetzungen. Oft kam es dabei zu Pausen zwischen den Teilen, und

---

**40** Dem aus Romanen bestehenden Zyklus liegt eine Sammlung von Kurzgeschichten zugrunde, die zusammen eine narrative Abfolge bilden. Zalman Shneour: *Schklover jiddn. Noveln* [Die Juden von Schklow. Erzählungen]. Vilnius: B. Klezkin 1929. Genremäßig ähnelt dieser Sammelband Israel Zangwills 1892 erschienenen *Children of the Ghettos*.

**41** Zalman Shneour: *Noah Pandre (II)*. Vilnius: Tomar-Verlag 1939 (jidd.).

**42** Moshe Ungerfeld: Sicha im Salman Schneur [Gespräch mit Salman Schneur]. In: *Ktuvim* 55 (1927), S. 2 (hebr.).

**43** Salman Schneur: *Schirim I* [Gedichte]. Tel Aviv: Dvir 1958, S. 144–145.

die Erzählstruktur veränderte sich nicht selten aufgrund des komplexen Publikations- und Vermarktungskonzepts. Schneur lieferte die einzelnen Kapitel des Schklower Zyklus aus Paris an die Redaktionen der jiddischen Zeitungen in Paris, New York und Warschau. Später wurde der Zyklus in Vilnius, New York und Israel veröffentlicht, nachdem Schneur die Erstfassungen der Fortsetzungskapitel überarbeitet und den Text weiter ausgebaut hatte. Um mit der umfangreichen transnationalen und zweisprachigen jüdischen Literatur Schritt halten zu können, legte er in Israel auch eine hebräische Version des Schklower Zyklus vor.

Der Wunsch, die verloren gegangenen historischen Kontinuitäten der alten Welt, die kollektiven Gedächtnisse und die früheren Gefühls- und Geschmackswelten wiederherzustellen, erfüllte sich für Schneur und die Leser des Schklower Zyklus nur zum Teil, war die Genese des Textes doch ihrerseits wieder durch eine starke – zeitliche wie sprachliche – Fragmentierung gekennzeichnet. Das französische Romangut, von Emile Zola bis Martin Du Gard, war Schneur nur mittelbar über mehrere Übersetzungen zugänglich. Martin Du Gard, der 1937 den Nobelpreis erhalten hatte, war Schneur sicher bekannt. Er mag einen Teil von dessen Werk gelesen haben, obwohl seine französischen Lesekenntnisse eine gründliche Lektüre kaum zugelassen haben dürften. Du Gards Romane wurden nie ins Hebräische oder Jiddische übertragen. Der einzige auf Hebräisch erschienene *roman-fleuve* war Romain Rollands bereits zwischen 1904 und 1912 verfasste *Jean Christophe*, der in den Jahren 1917 bis 1930 ins Hebräische übersetzt und in Moskau, Warschau und Berlin verlegt wurde.[44]

## IV Schluss: Der Ort der Literatur

Die Literatur zu verorten, mithin ihren jeweiligen Ort innerhalb des politischen, sozialen und ökonomischen Kontextes zu bestimmen, ist eine der Herangehensweisen der modernen Literaturwissenschaft. Moderne historiografische Sichtweisen betrachten die Literatur als Teil der bürgerlichen und öffentlichen Sphäre. In seiner kanonischen Abhandlung *La Littérature française de 1789 à nos jours* (1936) hat Albert Thibaudet den Begriff *la République littéraire* geprägt, der von einer Gleichsetzung der französischen Literatur mit der französischen Nationalgeschichte von der Revolution bis zur Gründung der Dritten Republik ausgeht.[45]

**44** In der Übersetzung von Joschua Heschel Yevin im Stybel-Verlag, der nach dem Ersten Weltkrieg von dem russischen Juden Abraham Joseph Stybel gegründet wurde.
**45** Albert Thibaudet: *Histoire de la littérature française*.

Nach der von Jürgen Habermas später formulierten These zählt die Literatur zu den Kerninstitutionen des modernen Staates.[46]

Mit der nationalen Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert hat sich das Konzept des Ortes in der Literatur gewandelt. Auf diesen Wendepunkt hat sich Pascale Casanova in seiner *République mondiale des Lettres* (1999) unmittelbar bezogen.[47] In einem wesentlichen Widerspruch zu Thibaudets literarhistorischem Standpunkt argumentierte Casanova, dass nationale Grenzen die Herausbildung transnationaler Kulturen nicht nur ermöglichten, sondern sogar befördern. Literatur wird nun als Teil der «cultures of globalization» betrachtet und in ein neues System gesellschaftlicher, politischer und technologischer Fakten eingeordnet.[48]

Das Konzept der transnationalen Literatur definiert die beiden den modernen Nationalismus ausmachenden Pole – Partikularität und Universalität – neu: Die moderne europäische Literatur wird nicht mehr mit einem einzigen Ort gleichgesetzt. Sie gilt nicht mehr als bloßer Träger nationaler Unterscheidungen. In ihrer Einzigartigkeit stößt diese Literatur auf transnationale Schnittpunkte und Berührungszonen. Andererseits werden die von ihr vorausgesetzte Universalität und gemeinsamen ästhetischen Werte als Ausdruck ihres Machtverhältnisses gegenüber nicht-westlichen Literaturen verstanden.[49]

Allmählich ist die moderne jüdische Literatur in die Erörterung der Weltliteratur eingegangen. Der Zusammenhang zwischen der Prosa Kafkas und dem jiddischen Theater ist von Pascale Casanova und von Dan Miron thematisiert worden.[50] Na′ama Rokem hat den «hebräischen» Heine untersucht.[51] Lital Levy und Allison Schachter haben unter dem Titel «A Non-Universal Global: On Jewish Writing and World Literature» eine detailreiche Studie vorgelegt, in der die

**46** Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ([1]1961/62) 1991 bis 1995 (Neuauflage, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 891).

**47** Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*.

**48** Frederic Jameson: Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In: Frederic Jameson/ Masao Miyoshi (Hg.): *The Cultures of Globalization*. Durham, NC: Duke University Press 1998, S. 54–77. Siehe auch seinen früheren Aufsatz: Frederic Jameson: Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* 15 (Herbst 1986), insb. S. 65–70.

**49** Subramani: The End of Free States. On Transnationalism of Culture. In: Jameson/Miyoshi (Hg.): *The Cultures of Globalization*. Durham, NC: Duke University Press 1998 , S. 147–153.

**50** Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*. Harvard, MA: Harvard University Press 2007; Dan Miron: *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford, CA: Stanford University Press 2010 (deutsch erschienen als: *Verschränkungen. Über jüdische Literaturen*. Übersetzung von Liliane Granierer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 [Toldot, Bd. 5].).

**51** Na'ama Rokem: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2013.

gängige, national orientierte Historiografie der modernen jüdischen Literatur auf den Prüfstand gestellt wird.[52]

Eine nationale Perspektivierung hatte sich bereits in Arbeiten, die an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert entstanden, als irreführend erwiesen.[53] Während frühe Betrachtungen der modernen hebräischen Literatur auf den historischen Übergang vom Exil in die nationale Heimstätte fokussierten, heben neuere Studien die diasporischen Aspekte dieser Literatur als eines ihrer wesentlichen Merkmale hervor. «Despite Jewish literature's inherent multilingualism and transnationalism, until recently the scholarship has focused on single languages or regions», heißt es in einem kürzlich erschienenen Beitrag von Schachter und Levy.[54] Dies geschehe anhand «the four main axes of the scholarship on world literature: multilingualism, translation, the circulation of literary works and literary address».[55]

Zentrale Arena dieser jüngsten Debatten bleibt die in verschiedene geografische Regionen, Metropolen und periphere Orten unterteilte «Landkarte» der modernen jüdischen Literatur. Die Verortung der modernen jüdischen Literatur wird nach wie vor als wesentliche Herausforderung verstanden, die über die poetologischen, linguistischen und politischen Wesenszüge dieser Literatur Aufschluss zu geben vermag.[56] Die zionistisch-national orientierte Literaturgeschichtsschreibung postulierte das Hebräische als zentrale Sprache des modernen jüdischen Literaturschaffens. Ihr Hauptthema war nie die *Verortung,* also *Lokalisierung*, der modernen hebräischen Literatur, sondern vielmehr die Beschreibung ihrer Verwandlung in eine, in der nationalen Heimstätte Israel begründete, *lokale* Literatur.[57] Für die diasporisch und transnational orientierte Denkweise steht die Verortung der Literatur an sich zur Diskussion. Ihr Ziel ist die Ablösung der zionistischen Literaturhistoriographie, deren Hauptaugenmerk auf

---

**52** Lital Levy/Allison Schachter: A Non-Universal Global. On Jewish Writing and World Literature. Einführung zu Sonderausgabe von *Prooftexts* 36, 1–2 (2017), S. 1–26.

**53** Anita Norich: Hebraism and Yiddishism. Paradigms of Modern Jewish Literary History. In: Sheila E. Jelen/Michael P. Kremer u. a.: *Modern Jewish Literature: Intersections and Boundaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2011, S. 327–342.

**54** Lital Levy/Allison Schachter: Jewish Literature/World Literature. Between the Local and the Transnational. In: *PMLA* 130, 1 (Januar 2015), S. 92–109.

**55** Ebda.

**56** Zur Bedeutung, die nach wie vor der (Neu)Verortung moderner jüdischer Literatur beigemessen wird, siehe z. B. den bahnbrechenden Beitrag von Lital Levy: Reorienting Hebrew Literary History. The View From the East. In: *Prooftexts* 29, 2 (Frühling 2009), S. 127–172.

**57** Hannan Hever: *Producing the Modern Hebrew Canon. Nation Building and Minority Discourse*. New York/London: New York University Press 2002, S. 1–10.

der hebräischsprachigen Literatur der vorstaatlichen Periode und des Staates Israel liegt.[58]

Die moderne jüdische Literatur stellt nicht nur ihre herkömmliche Beschreibung als wiedererstandene Nationalliteratur, sondern auch das aktuelle nationenübergreifende Paradigma von Weltliteratur vor echte Herausforderungen. Sie ist eine unter transnationalen Bedingungen formulierte Nationalliteratur. Man könnte sagen – statt überall zu Hause zu sein, ist die moderne jüdische Literatur, um mit Ottmar Ette zu sprechen, vielmehr «ohne festen Wohnsitz».

Das Fallbeispiel des Standorts Paris und die verschiedenen literarischen Betätigungen von Nahum Slouschz und Salman Schneur verweisen auf die Grenzen des Ortskonzeptes und die daraus resultierende Schwierigkeit, moderne jüdische Literatur zu lokalisieren. Es zeigt, wie sehr nationale Festschreibungen des Ortes, eine der Prämissen der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, zu hinterfragen sind. Dies gilt für die diasporische jüdische Literaturgeschichte insgesamt und darüber hinaus. Selbstverständlich lassen sich anhand von lokalen Glaubensströmungen, Editionen religiöser Schriften, traditionellen Gebetsvarianten und unterschiedlichen gesprochenen Dialekten Differenzierungen zwischen verschiedenen Regionen vornehmen. Aber diese regionalen, zuweilen auch lokalen Geschichten von Orten gilt es jenseits des Nationalen differenziert wahrzunehmen.

*Aus dem Englischen von Liliane Meilinger*

## Literaturverzeichnis

Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*. Harvard, MA: Harvard University Press 2007.

Casanova, Pascale: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil 1999.

Drori, Itamar: *Hazaz. Story, Life* (hebr.). Sde Boker: Ben-Gurion Institute/Ben-Gurion University 2017 (hebr.).

Elida, Uzi: Emile Zola interviews to Eliezer Ben-Yehuda's journal, Ha-Zvi. In: *Kesher* 46 (2014), S. 30–38 (hebr.).

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. *Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ([1]1961/62) 1991 bis 1995 (Neuauflage, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 891).

Hever, Hannan: *Producing the Modern Hebrew Canon. Nation Building and Minority Discourse*. New York/London: New York University Press 2002.

**58** Tal Hever-Chibowsky (Hg.): *Mikan Ve'eylakh. Zeitschrift für diasporisches Hebräisch* I. Berlin/Paris 2016.

Hever-Chibowsky, Tal (Hg.): *Mikan Ve'eylakh. Zeitschrift für diasporisches Hebräisch* I. Berlin/ Paris: Maison de la culture yiddish – Bibliothèque Medem 2016.
Hertz, Henri: Panorama des livres. In: *Europe: Revue Mensuelle* (15.03.1938), S. 405–412.
Homelsky, Schmuel [Ch. Gomelsky]: J.-H. Brenner: Brenner à la Sorbonne, In: *Revue hebraïque, littéraire, historique. Publication du cercle littéraire «Hebraeo»* 2 (Januar 1914).
Jameson, Frederic: Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In: Frederic Jameson/Masao Miyoshi (Hg.): *The Cultures of Globalization*. Durham, NC: Duke University Press 1998, S. 54–77.
Jameson, Frederic: Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* 15 (Herbst 1986), S. 65–70.
Kellman, Ellen: *The Newspaper Novel in the Jewish Daily Forward (1900–1940)*. Diss., Columbia University 2000.
Klausner, Joseph: Emile Zola we-he-jahadut [Emile Zola und das Judentum]. In: *Ha-Zefira* (23.10.1898), S. 2.
Larnac, Jean: Chronique littéraire. Littérature de révolte. In: *La pensée. Revue du rationalisme moderne* 34 (Januar–Februar 1951), S. 115–119.
Leblond, Aude: *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman fleuve*. Paris: Honoré Champion 2015.
Levy, Lital: Reorienting Hebrew Literary History. The View From the East. In: *Prooftexts* 29, 2 (Frühling 2009), S. 127–172.
Levy, Lital/Allison Schachter: A Non-Universal Global. On Jewish Writing and World Literature. In: *Prooftexts* 36, 1–2 (2017), S. 1–26.
Levy, Lital/Allison Schachter: Jewish Literature/World Literature. Between the Local and the Transnational. In: *PMLA* 130, 1 (Januar 2015), S. 92–109.
Lévy, Sam: *Salonique à la fin du XIXe siècle. Mémoires*. Istanbul: Les éditions ISIS 2000.
Magny, Claude-Edmonde: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil 1950, S. 35.
Metzler, Tobias: *Tales of Three Cities: Urban Jewish Cultures in London, Berlin and Paris (1880–1940)*. Wiesbaden: Harrassowitz 2014 (Jüdische Kultur, Bd. 28).
Miron, Dan: *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford, CA: Stanford University Press 2010 (deutsch erschienen als: *Verschränkungen. Über jüdische Literaturen*. Übersetzung von Liliane Granierer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 [Toldot, Bd. 5]).
Natkovich, Svetlana: *Among Radiant Clouds. The Literature of Vladimir (Ze'ev) Jabotinsky in Its Social Context*. Jerusalem: Magnes Press 2015 (hebr.).
Nachruf auf Zola: Moerti di Eimil Zola [Tod des Emile Zola]. In: *La Epoke* (1.10.1902), S. 3.
Norich, Anita: Hebraism and Yiddishism. Paradigms of Modern Jewish Literary History. In: Sheila E. Jelen/Michael P. Kremer u. a.: *Modern Jewish Literature: Intersections and Boundaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2011, S. 327–342.
Noverstern, Avraham: *Here Dwells The Jewish People. A Century of American Yiddish Literature*. Jerusalem: Magnes Press 2015 (hebr.).
Rabinson, Mordechai: *Toldot sifrutenu ba-et ha-chadascha 1850–1900* [Die Geschichte unserer Literatur in der Neuzeit). Vilnius: Rosenkranz & Schriftsetzer 1922 (hebr.).
Roblin, Michel: *Les Juifs de Paris: Démographie, Economie, Culture*. Paris: Editions A. et J. Picard 1952.
Rokem, Na'ama: *Prosaic Conditions. Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2013.
Rolland, Romain: Vorwort. In: *Jean Christophe* VII. Paris: Michel ([1]1904–1912) 1966.

Schneur, Salman: *Schirim I* [Gedichte]. Tel Aviv: Dvir 1958, S. 144–145.
Schneur, Salman (Chneour, Salman*): Le Chant du Dniepr*. Übersetzung von Fred Midal. Paris: Gallimard 1950.
Schneur, Salman (Shneour, Zalman): *Noah Pandre (II)*. Vilnius: Tomar-Verlag 1939 (jidd.).
Schneur, Salman (Chneour, Salman): *Noë Pandré*. Übersetzung von Fred Midal. Paris: Gallimard 1937
Schneur, Salman (Shneour, Zalman): *Schklover jiddn. Noveln* [Die Juden von Schklow. Erzählungen]. Vilnius: B. Klezkin 1929.
Schor, Ralph: *Ecrire en exile. Les écrivains étrangers en France 1919–1939*. Paris: CNRS 2013.
Schulte, Jörg: Nahum Slouschz (1871–1966) and his contribution to the Hebrew Renaissance. In: Jörg Schulte/Olga Tabachnikova u. a. (Hg.): *The Russian Jewish Diaspora and European Culture (1917–1937)*. Leiden/Boston: Brill 2012, S. 109–125.
Nigrine, N.: Nahum Slouschz. In: *La Liberté* (22.12. 1916), S. 1.
Slouschz, Nahum: *La Poésie lyrique hébraïque contemporaine (1882–1910).* Paris: Mercure de France 1911.
Slouschz, Nahum: *La Renaissance de la littérature hébraïque (1743–1885)*. Paris: Mercure de France 1903.
Slouschz, Nahum: In: *Ha-Meliz* (14.–16.01.1900), St. Petersburg.
Slouschz, Nahum: In: *Ha-Zvi* (19., 24.01.1900), Jerusalem.
Slouschz, Nahum: *Emile Zola: Chajaw, sfaraw, we-deotav* [Emile Zola: Leben, Werk, Ansichten]. Warschau: Tuschia 1899 (hebr.).
Subramani: The End of Free States. On Transnationalism of Culture. In: Jameson/Miyoshi (Hg.): *The Cultures of Globalization*. Durham, NC: Duke University Press 1998 , S. 147–153.
Szajkowski, Zosa: Biography of the Jewish Press in France and the French Colonies. In: Elias Tcherikower: *The Jews in France. Studies and Materials* (Bd. 1). New York: Yivo 1942, S. 236–308 (jidd.).
Tadié, Jean Yves*: La littérature française II.* Paris: Gallimard 2007.
Thibaudet, Albert: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock 1936.
Ungerfeld, Moshe: Sicha im Salman Schneur [Gespräch mit Salman Schneur]. In: *Ktuvim* 55 (1927), S. 2 (hebr.).
Zola, Emile: *Kovez Sipurim* [Erzählsammlung], Übersetzung von Nahum Slouschz. Warschau: Tuschia 1898 (hebr.)

Lucia Weiß

# *Négritude*, Universalismus und Avantgarde

## Die mosambikanische Literatur und der *Premier congrès international des écrivains et artistes noirs* in Paris (1956)

Alioune Diop bezeichnete in seiner Eröffnungsrede den *Premier congrès international des écrivains et artistes noirs* im September 1956 als einen Meilenstein für alle Angehörigen afrikanischer Kulturen. Eine ganze Reihe afrikanischer Intellektueller und Schriftsteller hatte sich anlässlich des Kongresses in Paris zusammengefunden, der Welthauptstadt der Avantgarde zur damaligen Zeit. Pablo Picasso hatte das Plakat zur Ankündigung gestaltet.[1] Unter den Kongressteilnehmern befand sich der junge mosambikanische Student und Autor Marcelino dos Santos. Zwei seiner frühen Gedichte stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen zur Dynamik der Begegnungen zwischen unterschiedlichen geistigen Strömungen jener Zeit in Paris. Für die afrikanischen Intellektuellen ging es einerseits darum, sich intern über die Rolle der Literatur für einen panafrikanischen Antikolonialismus sowie für spezifische nationale Kontexte zu verständigen. Andererseits kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen afrikanischen und europäischen Avantgarden.

Der Schriftstellerkongress in Paris war ein Impuls, auf den weitere Veranstaltungen folgen sollten, wie etwa ein Kongress 1959 in Rom.[2] 1956 war ein weltpolitisch bedeutendes Jahr in einem Jahrzehnt der Umbrüche und Neuordnungen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges: Am 25. Februar hielt Nikita Chruschtschow seine Geheimrede auf dem 20. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, die die Verbrechen unter dem drei Jahre zuvor verstorbenen Diktator Josef Stalin offenlegte. Die angestrebte Politik der sogenannten friedlichen Koexistenz war nach der Niederschlagung des Bürgeraufstandes in der DDR am 17. Juni 1953 von der Situation eines atomaren «Gleichgewichts des Schreckens» abgelöst worden. 1955 trat der Warschauer Pakt als Gegenstück zum NATO-Vertrag in Kraft. Unmittelbar nach dem Schriftstellerkongress in Paris kam es im

---

**1** Vgl. das Foto in *Présence Africaine* 8/10 (Juni–November 1956), S. 9. Vgl. zum Interesse Picassos an afrikanischer Kunst auch die historisch-kritischen Bemerkungen in Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2017 (Taschenbuch Wissenschaft 2205), S. 85.

**2** Vgl. Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris. The African Writers' Landscape*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1998, S. 51. Für einen konzisen Überblick zur Forschung über den Kongress sowie eine knappe Zusammenfassung der wichtigsten Kongressbeiträge vgl. ebda., S. 52ff.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-013

Oktober 1956 zum Ungarn-Aufstand, Ende desselben Monats begann die Suezkrise. Frankreich war seit 1954 im Algerienkrieg, die USA seit 1955 im Vietnamkrieg engagiert. Dieser ausschnitthafte Blick auf die weltpolitische Lage der Zeit soll zumindest andeuten, in welch› konfliktgeladene Atmosphäre sich der *Premier congrès international des écrivains et artistes noirs* einschrieb. Die politische Konfiguration spielte eine nicht geringe Rolle in den Debatten, insbesondere im Spannungsverhältnis zwischen den afroamerikanischen und afrikanischen Intellektuellen,[3] die teilweise der Kommunistischen Partei angehörten. Aimé Césaire, einer der prominentesten Teilnehmer, trat kurz nach dem Kongress aus der Kommunistischen Partei aus.[4]

Das Zusammentreffen der Schriftsteller an der Sorbonne sei, so sagte Alioune Diop damals, in seiner Bedeutung geradezu ebenbürtig mit der Bandung-Konferenz in Indonesien 1955. Dort waren 29 Länder bestrebt gewesen, sich unter der Selbstbezeichnung «Dritte Welt» von den beiden rivalisierenden Parteien des Kalten Krieges abzusetzen:

> Ce jour sera marqué d'une pierre blanche. Si depuis la fin de guerre, la rencontre de Bandoeng pour les consciences non européennes l'événement le plus important, je crois pouvoir affirmer que ce premier Congrès mondial des Hommes de Culture noirs représentera pour nos peuples le second événement de cette décade.[5]

Delegationen aus 24 Ländern nahmen an dem Schriftstellerkongress in Paris teil. Aus Mosambik, 1956 noch portugiesische Kolonie, war einzig Marcelino dos Santos dabei.[6] Der damals 27-jährige Student wirkte in den intellektuellen Kreisen der afrikanischen Diaspora seit Beginn der 1950er Jahre mit, war als Dichter aber

---

3 Vgl. Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris*, S. 47, S. 55, S. 57, S. 59.

4 In seinem Brief an den Generalsekretär der Kommunistischen Partei Frankreichs, Maurice Thorez, kritisierte Césaire die ausbleibende Erneuerung der Partei nach der Chruschtschow-Rede, die mangelhafte Politik gegenüber den Kolonialgebieten: «Si le but de toute politique progressiste est de rendre un jour leur liberté aux peuples colonisés, au moins faut-il que l'action quotidienne des partis progressistes n'entre pas en contradiction avec la fin recherchée et ne détruise pas tous les jours les bases mêmes, les bases organisationnelles comme les bases psychologiques de cette future liberté, lesquelles se ramènent à un seul postulat: le droit à l'initiative. Je crois en avoir assez dit pour faire comprendre que ce n'est ni le marxisme ni le communisme que je renie, que c'est l'usage que certains ont fait du marxisme et du communisme que je réprouve. […] Que la doctrine et le mouvement soient faits pour les hommes, non les hommes pour la doctrine ou pour le mouvement.» Aimé Césaire: *Lettre à Maurice Thorez*. Paris: Présence Africaine 1956.

5 Alioune Diop: Discours d'ouverture. In: *Présence Africaine* 8/10 (Juni–November 1956), S. 9–19, hier S. 9.

6 Laut dem Zeitzeugen Mário Pinto de Andrade aus Angola gab es jedoch keine offiziellen Delegationen aus den lusophonen Kolonien: Aus Angola seien zufällig De Andrades Bruder sowie Manuel Lima vor Ort gewesen, aus Mosambik wie erwähnt der in Paris studierende Marcelino dos

noch nicht prominent in Erscheinung getreten, wie sich sein Weggefährte Mário Pinto de Andrade aus Angola erinnert.[7] Der vorliegende Beitrag möchte das frühe Werk des Mosambikaners anhand zweier Gedichte genauer untersuchen, die während seiner Zeit im Pariser Exil entstanden sind.[8] Damit sind sie ein wichtiges, bisher nicht beachtetes Zeugnis für die Herausbildung und das Selbstverständnis portugiesischsprachiger Schriftliteratur mosambikanischer AutorInnen. Dementsprechend soll beleuchtet werden, wie sich Dos Santos' Schreiben im Hinblick auf panafrikanische Diskurse über *négritude* sowie im Hinblick auf Avantgarde-Praktiken internationaler KünstlerInnen in der französischen Metropole situiert. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird Dos Santos, späteres Gründungsmitglied der mosambikanischen Befreiungsfront (FRELIMO), als Schriftsteller zwar wahrgenommen, jedoch werden seine Texte kaum im Einzelnen betrachtet. In Handbüchern wird meist nur auf seine pamphletistische Dichtung verwiesen,[9] die sein späteres Schaffen prägte. Im Rahmen des vorliegenden Beitrages soll gezeigt werden, dass zumindest ausgewählte Texte seines frühen Schreibens eine durch-

---

Santos. Vgl. Michel Laban: *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista dada a Michel Laban.* Übersetzung von Maria Alexandra Dáskalos. Lissabon: João Sá da Costa 1997, S. 134.

**7** De Andrade will Dos Santos zu diesem Zeitpunkt noch nicht Schriftsteller nennen und sagt in einem der Gespräche mit Michel Laban über ihn: «já tinha alguns poemas, mas também não tinha obra» («Er hatte schon einige Gedichte, aber noch kein Werk», meine Übersetzung). Ebda. Von Dos Santos sind zwei Pseudonyme bekannt, unter denen er auch veröffentlichte: Kalungano und Lilinho Micaia.

**8** Die zeitliche Einordnung seines Schreibens kann nur auf Grundlage von Archivrecherchen nachvollzogen werden, da die kanonisierte Sammlung von Dos Santos Gedichten keine Nachweise über Erstveröffentlichungen und dementsprechend Datierungen führt. Seine gesamten Gedichte sind gesammelt in dem Band Marcelino dos Santos: *Canto do amor natural.* Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos 1984.

**9** «Marcelino dos Santos […] was at the forefront of militant poets who wrote pamphletary verse that, during the protracted war, served as a didactic instrument as well as a road to political mobilization. Not noted for its aestheticism, the poetry of this generation is a valuable historical document tracing the ideological concerns of the liberation movement.» Roland Greene/Stephen Cushman u. a. (Hg.): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press [4]2012, S. 18. Auch in dem von Patrick Chabal verantworteten Überblickswerk *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, das bis heute als Standardwerk für die portugiesischsprachigen Literaturen des afrikanischen Kontinents gilt, findet sich eine ähnliche Einordnung. Chabal zählt Dos Santos in seiner Einführung zu Mosambik zur Kategorie ‹Nationalist and revolutionary literature›, betont jedoch den arbiträren Charakter diese Schemas und ergänzt: «O [o]ur ‹labelling› […] is not in itself a value judgement on the quality of writing.» Patrick Chabal: *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. Evanston: Northwestern University Press 1996 (African Studies), S. 37. Vgl. zur Diskussion um Marcelino dos Santos als literarische Figur auch Fátima Mendonça: O entrelugar da escrita: entre Marcelino ideólogo e Kalungano poeta. In: Dies.: *Literatura Moçambicana – as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira 2011, S. 97–108.

gearbeitete Ästhetik aufweisen, die mit dem zeithistorischen Anliegen des antikolonialen Befreiungskampfes verknüpft ist und auf ein globales panafrikanisches Imaginarium zurückgreift.

Die ausgewählten Gedichte veranschaulichen verschiedene Aspekte des Schreibens von Dos Santos: Ein Text orientiert sich stärker an sozialistisch-realistischer beziehungsweise neorealistischer Ästhetik[10], der andere ist sprachlich komplexer und arbeitet mit zahlreichen intertextuellen Bezügen. Gemeinsam ist beiden Gedichten – deren Entstehung in die Frühphase der mosambikanischen Unabhängigkeitsbestrebungen fällt, wie Archivrecherchen belegen – ein metapoetisches und damit auch autoreflexives Moment. Die Lyrik bringt demnach nicht nur Hoffnung, sondern sie ist auch ein Akt der positiven Veränderung und der Freiheit. Der Aufenthalt in Paris bot vielen afrikanische AutorInnen den notwendigen Freiraum, solche Ideen zu entwickeln.

In den 1950er-Jahren war Paris[11] ein geistiges Zentrum für die Unabhängigkeitsbewegungen der portugiesischen Kolonien, die sich erst Mitte der 1970er-Jahre von der europäischen Herrschaft befreien konnten.[12] De Andrade begab sich 1954 nach Paris, weil er sich in Lissabon vor der portugiesischen Geheimpolizei (PIDE) nicht sicher wähnte.[13] Dort kreuzten sich die Wege vieler junger AfrikanerInnen, die später wichtige Rollen im literarischen und politischen Diskurs ihrer Herkunftsländer einnehmen sollten. In der Studentenstadt verbrachte De Andrade, der alsbald für *Présence Africaine* arbeiten sollte, viel Zeit mit Dos Santos:

> Paris para mim, era a minha grande aventura, era a grande aventura intelectual. Encontrei-me logo com os meus amigos que moravam na Cidade Universitária – Marcelino dos Santos e Aquino de Bragança –, com quem estava em contacto. Marcelino dos Santos escrevia-nós muitas vezes para Lisboa. Levou-me a casa de Alioune Diop, e nós falámos imediatamente da possibilidade de emprego.[14]

**10** Vgl. den Beitrag von Diana Gomes Ascenso im vorliegenden Band.

**11** Zur Rolle Paris› für afrikanische und afroamerikanische kulturelle Entwicklungen vgl. u.a. Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris* sowie für den Beginn des 20. Jahrhunderts etwa Petrine Archer-Straw*: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. New York u.a.: Thames and Hudson 2000. Über eine der prominentesten Künstlerinnen, Josephine Baker, liegen außerdem zahlreiche Arbeiten vor. Vgl. etwa Phyllis Rose: *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in her Time*. New York: Vintage 1991.

**12** Malyn Newitt weist darauf hin, dass es unter den Exil-MosambikanerInnen in Lissabon und Paris zwar einige politische Aktivität gegeben habe, aber dass sich ihr Einfluss für die Unabhängigkeitsbewegung in Grenzen gehalten habe. Vielmehr seien Exil-MosambikanerInnen in Tansania, Malawi und dem damaligen Rhodesien mit ihren Bestrebungen letztlich erfolgreicher gewesen. Vgl. Malyn Newitt: *A short history of Mozambique*, Hurst and Company 2017, S. 138.

**13** Vgl. Michel Laban: *Uma entrevista*, S. 108f.

**14** Ebda., S. 109.

Paris erlaubte eine ungleich größere politische und künstlerische Freiheit, als unter den repressiven Verhältnissen im *Estado Novo* seinerzeit gegeben:

> [...] poderíamos ter uma Présence Africaine em Lisboa, por que não? Mas não tivemos este orgão, evidentemente por circunstâncias claras: o regime político português. O que não pudemos fazer em Lisboa, queríamos realizar em Paris, com um homem como Alioune Diop.[15]

Das Bestreben nach der nationalen Unabhängigkeit Mosambiks war in besonders enger Weise mit dem Bemühen um eine Nationalliteratur[16] verbunden, das sich im Kraftfeld von transnationalen Strömungen wie der *négritude* und dem Surrealismus artikulierte. Ein Höhepunkt des panafrikanischen intellektuellen Diskurses war der *Premier congrès des écrivains noirs* 1956.[17] Alioune Diop aus Senegal, der 1947 die Zeitschrift[18] und 1949 das gleichnamige Verlagshaus *Présence Africaine* gegründet hatte, setzte den Impuls.[19] Die Liste der Teilnehmenden des Zusammentreffens vom 19. bis 22. September 1956 liest sich wie das Who-is-Who afrikanischer Intellektueller der Zeit: Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Richard Wright, René Depestre, Édouard Glissant, Amadou Hampaté Bâ, Jacques Rabemananjara, Cheikh Anta Diop um nur einige der prominentesten zu nennen.[20] Im Nachdenken über die Bedeutung von *négritude*, dem Verhältnis von politischer Unabhängigkeit und nationaler Literatur sowie dem Engagement der Intellektuellen wurde hart um einzelne Aspekte gerungen: Dabei ging es etwa um die Frage, ob Gewalt im antikolonialen Protest zu legitimieren sei und inwiefern sich eine eigenständige literarische Tradition in Ländern mit langandauernder kolonialer Unterdrückung herausbilden könne.[21] In Paris verhandel-

**15** Ebda., S. 110. «Wir könnten eine *Présence Africaine* in Lissabon haben, warum nicht? Aber wir hatten dieses Publikationsorgan nicht, natürlich wegen der offenkundigen Umstände: dem politischen Regime in Portugal. Was wir nicht in Lissabon in die Tat umsetzten konnten, wollten wir in Paris tun, mit einem Mann wie Alioune Diop.» (meine Übersetzung)

**16** Aimé Césaire und René Depestre trugen einen Disput zur Frage nach „nationaler Poesie" aus. Vgl. als Überblick dazu Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris*, S. 208 ff.

**17** Vgl. *Présence Africaine* 8/10.

**18** Der Literaturkritiker und Schriftsteller Simon Njami sagt über die Zeitschrift *Présence Africaine*: «it will represent, until the 1960s, the necessary crossroads for all black movements». Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris*, S. xii.

**19** Vgl. zu den Zielen von *Présence Africaine* die Ausführungen Diops anlässlich der Gründung: Alioune Diop: Niam n'goura ou les raisons d'être de *Présence Africaine*. In: *Présence Africaine* 1 (November–Dezember 1947), S. 7–14.

**20** Vgl. für die vollständige Übersicht *Présence Africaine* 8/10, S. 407.

**21** «Colonial discourses such as *négritude* encompass not only monolithic ideas, but also the speech of interacting human beings, espousing different points of view. One need only reexamine the debates sponsored by Présence Africaine on the role of violence in protest (Fanon vs. Diop), national poetry (Césaire vs. Depestre), and colonization and tradition (Wright vs. Cesaire and

ten afrikanische Intellektuelle und KünstlerInnen somit auf zwei Ebenen, die allerdings miteinander verwoben waren. Auf der einen Seite stand eine panafrikanische Debatte über ein gemeinsames Selbstverständnis, das sich in zentralen Konzepten wie der *négritude* artikulierte. Auf der anderen Seite stand das spannungsreiche Verhältnis zwischen afrikanischen Avantgarden – im Sinne einer pointiert in Kunst und Literatur zum Ausdruck gebrachten Selbstbehauptung – und europäischen Avantgarden.[22]

Um das Verhältnis zwischen *négritude*-DichterInnen und europäischen AvantgardIstinnen präziser zu fassen, sind die Ausführungen von Achille Mbembe hilfreich: Die SurrealistInnen, allen voran André Breton, erhielten über ihre Kontakte zu libertären und trotzkistischen AktivistInnen Zugang zu afrikanischen, lateinamerikanischen und karibischen KünstlerInnen, die antikolonial eingestellt waren.[23] Dadurch schöpften sie Inspiration für ihr eigenes Schaffen. Der kamerunesische Historiker Mbembe diskutiert kritisch das Interesse an Afrika von Seiten europäischer KünstlerInnen zu jener Zeit. Dabei geht er insbesondere auf Bretons Aussagen über die «Affinitäten zwischen dem so genannten primitiven Denken und dem surrealistischen Denken»[24] ein:

> Das ‹schwarze Vorbild› öffnet nach dieser Vorstellung den Weg zu einer neuen Art des Schreibens. Es geht auch darum, den wilden Charakter der Sprache wiederzuentdecken und das Wort wieder zum Leben zu erwecken, da die Fülle der Sprache sich erst in der Plastizität des Idioms erschließe.[25]

Mbembe legt dar, welche Ambivalenzen in der antikolonialen Kritik von Seiten der EuropäerInnen steckten[26] und schließt: «Sie hat nicht ausreichend Abstand

---

Fanon) to acquire a sense of the contested terrains surrounding *négritude* discourse.» Bennetta Jules-Rosette: *Black Paris*, S. 88. René Depestre distanzierte sich später von der *négritude*, u.a mit seinem Buch *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont 1980. Vgl. ebda., S. 93–96.

**22** Ich spreche bewusst von Avantgarden im Plural, um den vielfältigen Artikulationen von Avantgarde, die sowohl von Seiten afrikanischer als auch europäischer und weiterer KünstlerInnen gemacht wurden, Rechnung zu tragen. Vgl. dafür das Erkenntnissinteresse und die weiteren Beiträge des vorliegenden Bandes.

**23** Vgl. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 88.

**24** Ebda., S. 87.

**25** Ebda.

**26** «Diese ästhetische, mit Anarchismus und Avantgardismus vermischte Kritik ist nicht frei von Ambivalenzen. Einerseits stützt sie sich weitgehend auf die damals modischen Überlegungen zur ‹afrikanischen Seele› und das angebliche Wesen des ‹Schwarzen›. Diese spekulativen Konstruktionen sind das unmittelbare Erbe der westlichen Ethnologie und der Geschichtsphilosophien, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen.» Mbembe führt u. a. Lévy-Bruhls Arbeiten an, die zwischen einer ‹westlich-rationalen› und ‹afrikanisch-wilden› Mentalität unterscheiden wol-

gewonnen von der Vorstellung, wonach das ‹schwarze Blut› eine wesentliche Rolle im Erwachen der Phantasie und des künstlerischen Genies spielt.»[27] Allerdings, so Mbembe weiter, lag im Rückgriff auf bestimmte koloniale Klischees und Mythen auch ein Berührungspunkt mit der *négritude*, die diese ins Gegenteil wenden wollte.[28] Vor dem Hintergrund dieser Einsichten stellt sich die Frage, inwiefern das Verhältnis von DichterInnen rund um die *négritude* (in ihren verschiedenen Formen) und AvantgardIstinnen nicht differenzierter perspektiviert werden müsste, als es gemeinhin, etwa bei Lylian Kesteloot, der Fall ist.[29] Ein komparatistischer Zugriff erscheint für dieses Unterfangen unbedingt nötig, um die literaturhistorischen Dynamiken genauer konturieren zu können, wie dieser Beitrag zu zeigen versucht. Analytischer Fluchtpunkt ist die Überlegung, inwiefern sich die Diskussion über Avantgarden Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts, mit Paris als Zentrum, um weltliterarische Dimensionen erweitern lässt.

Dies soll hier mittels der Analyse zweier ausgewählter Gedichte von Marcelino dos Santos aus den 1950er Jahren geschehen. Eines davon entstand in Paris. Der 1929 geborene Marcelino dos Santos verbrachte wie viele privilegierte AfrikanerInnen die Studienzeit in Europa.[30] In Lissabon arbeitete er ab 1950 eng mit der *Casa dos Estudantes do Império* (CEI) zusammen.[31] Seine Gedichte erschienen in deren Zeitschrift *Mensagem*[32] und später in zwei Anthologien der CEI.[33] Aus Sorge um Verfolgungen durch die portugiesische Geheimpolizei PIDE ging Dos

---

len. «Andererseits hat diese ästhetische Kritik am Kolonialismus nicht vollständig mit dem Mythos der Existenz ‹überlegener Völker› gebrochen […].» Ebda., S. 88.

**27** Ebda., S. 89.

**28** Vgl. ebda., S. 90 f.

**29** Vgl. Lylian Kesteloot: *Césaire et Senghor. Un pont sur l'Atlantique*. Paris: L'Harmattan 2006, S. 27–43.

**30** «Educational opportunities in Mozambique were limited and this was to be a crucial factor in the development of nationalist movements.» Malyn Newitt: *A short history of Mozambique*, S. 136. Vgl. dazu auch Andreas Eckert: Universitäten und die Politik des Exils. Afrikanische Studenten und anti-koloniale Politik in Europa, 1900–1960. In: Rüdiger vom Bruch u. a. (Hg.): *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 7. Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 129–145.

**31** Vgl. Inocência Mata: *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lissabon: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa ²2015.

**32** Nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Zeitschrift aus Angola.

**33** Vgl. Maria do Rosário Rosinha (Hg.): *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951–1963*. Bd. 2. Mosambik/Lissabon: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa 2014. Außerdem enthalten die zwei thematisch organisierten Anthologien, die Mário Pinto de Andrade herausgegeben hat, seine Gedichte. Vgl. Mário Pinto de Andrade (Hg.): *Antologia temática de poesia africana 1. Na nojte grávida de punhais*. Lissabon: Sá da Costa 1975 und Ders. (Hg.): *Antologia temática de poesia africana 2. O canto armado*. Lissabon: Sá da Costa 1979.

Santos 1951 nach Paris.[34] Der mosambikanische Schriftsteller und spätere Politiker war in seinen jungen Jahren also zunächst ein privilegierter ‹Nomade›[35] und wandelte sich dann aufgrund des politischen Drucks zum Exilierten.

Wann und wo genau Dos Santos seine Gedichte schrieb und veröffentlichte, ist zwar gemeinhin nur schwer nachzuvollziehen, weil es an philologischer Aufarbeitung seines Schreibens fehlt.[36] Jedoch ermöglicht der markante Fund in der mosambikanischen Zeitschrift *Itinerário* in einer Ausgabe von 1955, auf den Stefan Helgesson hingewiesen hat,[37] in einem Fall eine präzise Situierung: Dos Santos' Gedicht *Aqui nascemos* ist dort mit Orts- und Zeitangabe abgedruckt: Paris, 24. Juni 1955.[38] Dadurch wird die weltumspannende, konkrete wie geistige Konfiguration deutlich, die die Entwicklung der portugiesischsprachigen mosambikanischen Schriftliteratur in dieser Zeit markierte. Insofern scheint ein historisch rückgebundenes *close reading* dieses Textes besonders geeignet, der Verflechtung panafrikanischer und europäisch-afrikanischer Avantgardepraktiken nachzuspüren.

---

**34** Vgl. dazu auch Malyn Newitt: *A short history of Mozambique*, S. 137.
**35** Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff des Nomaden und dessen Dimensionen in aktuellen Theoriediskussionen vgl. Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 65 (Bundeszentrale für Poltische Bildung), 26–27 (2015), S. 32–38.
**36** Siehe Marcelino dos Santos: *Canto do amor natural*.
**37** Vgl. Stefan Helgesson: In search of newness. In: *Scrutiny2. Issues in English Studies in Southern Africa* 10, 2 (2005), S. 15–23, hier S. 21.
Helgesson spricht an anderer Stelle von einer ironischen Konfiguration angesichts des Gegensatzes zwischen Wunsch und Wirklichkeit: «These lines are steeped in the irony of wanting to create an ‹authentically› Mozambican literature within a transnational discursive context. While it employs a number of rhetorical techniques to suggest immediate unity between poetic subject and land (the deictic ‹here,› the insistent rhythm of anaphoric repetition—see the original), the poem is dated ‹Paris, 24 June 1955›. Word and world, body and word are separated, the mobility and disembodiedness of print are aptly demonstrated. The poem's performance of national authenticity ought therefore to be read metaphorically, in terms of a secondary reference not only to the intentionality of the poetic subject, but even more to the editorial legacy of the waning *Itinerário*. Far more committed to the development of modernist, Black Atlantic and African discourses than has generally been acknowledged (if at all) by researchers in the field, it set a precedent for subsequent literary activities in journals such as *A Voz de Moçambique* (1961–1975) and Caliban (1971–1972).» Stefan Helgesson: Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in *Itinerário* and *Drum*. In: *Research in African Literatures* 38, 2 (Sommer 2007), S. 206–226, hier S. 215.
**38** Diese Orts- und Zeitmarke findet sich nach meinen Recherchen in der Portugiesischen Nationalbibliothek in Lissabon nur im Originalabdruck. Sie fehlt bei jeglichen Wiederabdrucken in anderen Zeitschriften oder Anthologien, wie etwa in Marcelino dos Santos: *Canto do amor natural*, S. 13–16.

| **Aqui nascemos....**[39] | **Hier wurden wir geboren...**[40] |
|---|---|
| Ao Meu Irmão | An meinen Bruder |
| | |
| I | I |
| A terra onde nascemos | Die Erde auf der wir geboren wurden |
| Vem de longe | Kommt von weit her |
| com o tempo | mit der Zeit |
| | |
| Nossos avós | Unsere Großeltern |
| nasceram | wurden geboren |
| e viveram nesta terra | und lebten auf dieser Erde |
| | |
| e como ervas de fina seiva | und wie Kräuter von dünnem Lebenssaft |
| foram veias em corpo longo | waren sie Venen eines langen Körpers |
| fluído rubro perfume terrestre | feuerrote Flüssigkeit erdiger Duft |
| | |
| Árvores e granitos erguidos | Hoch aufgerichtete Bäume und Granitfelsen |
| | |
| seus braços | ihre Arme |
| abraçaram a terra | umschlangen die Erde |
| no trabalho quotidiano | in der täglichen Arbeit |
| | |
| e esculpindo as pedras férteis | und während sie die fruchtbaren Steine |
| do mundo a começar | einer aufkommenden Welt behauten |
| em cores iniciaram | begannen sie in Farben |
| O grande desenho da vida | das große Bild des Lebens |

**39** Zitiert nach der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Itinerário*. Vgl. Kalungano: Aqui nascemos. In: *Itinerário* 149 (Juli/August 1955), S. 13. Im Rahmen der Gedichtanalyse beginne ich die Verszählung vor der ersten Strophe, bei der vorangestellten Widmung. Die kanonisierte Weitergabe des Gedichtes in Marcelino dos Santos: Aqui nascemos. In: Ders.: *Canto do amor natural*, ab S. 13–15 unterscheidet sich in einigen Details: Es fehlen die Widmung «Ao Meu Irmão» sowie die Orts- und Zeitangabe, weiterhin unterscheidet die Ausgabe nicht, welche Gedichte unter welchem Pseudonym veröffentlicht wurden. Außerdem gibt es folgende Abweichungen in Groß- und Kleinschreibung bei den Versanfängen: Strophe I, 2, 17 dort jeweils klein sowie Strophe III, 10, 12. Außerdem ist die Kopplung einzelner Verse in den Strophen unterschiedlich: In der Anthologie werden abweichend Strophe III, 1–5 gekoppelt sowie III, 8–11. In Strophe III, 2 wird orthographisch abweichend «xirico» geschrieben.

**40** Um die Gedichtanalysen besser nachvollziehen zu können, sind beide Gedichte mitsamt einer von mir angefertigten deutschen Übertragung in dem vorliegenden Beitrag eingefügt. Ich danke Diana Gomes Ascenso und Sophie Bornscheuer für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Portugiesischen. Etwaige Fehler oder Ungenauigkeiten liegen allein in meiner Verantwortung.

| | |
|---|---|
| **II** | **II** |
| E foi também<br>aqui<br>que eu e tu nascemos | Und es war auch<br>hier<br>wo ich und Du geboren wurden |
| Terra quente<br>de sol nascente | Heiße Erde<br>aufgehender Sonne |
| Terra verde<br>de campos plenos | Grüne Erde<br>üppiger Felder |
| Terra meiga<br>de colo largo | Sanfte Erde<br>großen Schoßes |
| foi a nós<br>que se entregou<br>cheia de vida<br>e amorosa ânsia | wir waren es<br>denen sie sich hingab<br>voll von Leben<br>und liebevoller Ängstlichkeit |
| **III** | **III** |
| Crescemos embalados<br>no canto do chirico | Wir wuchsen eingehüllt auf<br>vom Gesang des Chirico |
| e brotando assim na planície humana | und wie wir derart aufkeimten in der Ebene des Menschlichen |
| tão fundo impulso germinou<br>ondas fecundas de cristal | spross ein so tiefer Impuls<br>fruchtbare kristallklare Wellen |
| E quando o vento<br>vergasta o firmamento | Und wenn der Wind<br>den Himmel verwüstet |
| e a espada cai<br>e rasga os corpos | und das Schwert niederfällt<br>und die Körper spaltet |
| O horror tinge<br>a face crua | Färbt die Grausamkeit<br>das rohe Gesicht |
| O nosso amor não treme | Unsere Liebe erzittert nicht |
| Esta é a terra<br>onde nascemos | Dies ist die Erde<br>auf der wir geboren wurden |
| seu sofrer<br>é nossa dor | ihr Leiden<br>ist unser Schmerz |
| e a nuvem fel de agora<br>é momento doloroso<br>que a chuva há de secar | und die bittere Wolke des Jetzt<br>ist ein schmerzhafter Moment<br>den der Regen trocknen muss |

| | |
|---|---|
| **IV** | **IV** |
| Nossa terra é de esperança<br>aberta ao franco amplexo | Unsere Erde ist voll von Hoffnung<br>offen für die ehrliche Umarmung |
| Na esteira dos passos dados<br>vão brilhando círculos livres | In der Spur der gemachten Schritte<br>scheinen fortwährend freie Kreise auf |
| e como irmãos mais novos<br>de um século mais velho<br>vamos levando em largas mãos<br>a herança dos nossos avós | und wie jüngere Geschwister<br>eines älteren Jahrhunderts<br>werden wir mit vollen Händen<br>das Erbe unserer Großeltern mitnehmen |
| e com folhas do coração<br>continuar a obra humana<br>o grande desenho da vida. | und mit Blättern des Herzens<br>das menschliche Werk weiterführen<br>das große Bild des Lebens. |
| Paris, 24 de Junho de 1955 | Paris, 24. Juni 1955 |
| KALUNGANO | KALUNGANO |

Das Gedicht *Aqui nascemos* umfasst vier Strophen, die sich mit der Zugehörigkeit eines lyrischen Wirs beschäftigen. Die zentrale und in Texten zeitgenössischer DichterInnen – wie Noémia de Sousa, Alda Espírito Santo, José Craveirinha, Agostinho Neto – häufig präsente Metapher macht die Erde zu einer Art Urmutter. Die erste Strophe etabliert eine räumliche hic-Deixis: Die Ortsbestimmung ‹aqui› des Titels wird im sechsten Vers implizit wieder aufgegriffen mit dem Ausdruck ‹nesta terra›. Damit verortet sich die Sprecherinstanz in der Nähe dieser ‹terra›, wohingegen die zeitliche Bestimmung mit den durchgehend im *pretérito perfeito simples* gehaltenen Verben eine Distanz aufweist. Die Zugehörigkeit des kollektiven lyrischen Subjekts begründet sich indes nicht durch bloße Geburt: Eine innige Beziehung schafft erst die über Generationen hinweg angelegte Kultivierung der Erde, die im Gedicht durch ein Polyptoton nachdrücklich als emotionale Bindung kodiert wird: «seus braços [dos avós] / abraçaram a terra / no trabalho quotidiano» (V. 12–14).

Die zweite Strophe bestimmt den Sehnsuchtsort der Erde in drei parallel aufgebauten Zweizweilern mit jeweils vier beziehungsweise fünf Silben. Die rhythmisch regelmäßige Gestaltung lässt das Trikolon wie einen Lobgesang erklingen. Dazu trägt auch die elliptische Form der Verse bei, die nur an dieser Stelle des Gedichtes vorkommt. Sie bringt den Sprachfluss des Gedichtes zum Innehalten: «Terra quente / de sol nascente / Terra verde / de campos plenos / Terra meiga / de colo largo» (V. 22–27). Wenn von ihrem Schoß in Vers 27 die Rede ist, wird ‹terra› als Frau beziehungsweise Mutter personifiziert.

In der dritten Strophe wechselt die verbale Zeit ins Präsens. Das lyrische Subjekt versichert seine unerschütterliche Liebe angesichts natürlicher sowie menschlicher Gewalt (vgl. V. 38–43) und bestimmt die Gegenwart seines Sprechens als eine schmerzvolle (vgl. V. 49–51). Die letzte Strophe evoziert Hoffnung und schließt mit einer wiederaufgegriffenen Formulierung an die erste Strophe an: «e com folhas do coração / continuar a obra humana / o grande desenho da vida.» (V. 61–63). Während ‹o grande desenho da vida› zu Beginn des Gedichtes in einer romantisierenden Perspektive auf die Landwirtschaft vornehmlich mit der täglichen Arbeit verbunden ist, steht es zum Schluss des Gedichtes explizit im Kontext des Schreibens. Das menschliche Werk soll ‹com folhas de coração› weitergeführt werden, so heißt es. In dieser selbstreflexiven Geste wird der Dichtung die Aufgabe zugewiesen, die Zugehörigkeit des lyrischen Subjektes zu artikulieren – verstanden als nicht abreißendes Erinnern an die ‹herança dos nossos ávos›.

Dieser frühe Text Dos Santos' imaginiert eine vornehmlich emotional konturierte Topographie. Indem der Text die Erde zur Mutter stilisiert, wird sie zu einem nostalgischen, zeitlos gültigen Inbegriff von Zugehörigkeit. Das lyrische Subjekt begründet seine Liebe zur Erde aber als eine historisch gewachsene, nicht als eine unumstößlich biologisch gegebene – was mit Blick auf die Metapher der Mutter durchaus möglich wäre. Das Entscheidende ist die Beziehung, die sich erst durch die Bewirtschaftung und das vor Ort gelebte Leben konstituiert. Diese Zugehörigkeit ist positiv bestimmt und nicht in Abgrenzung zu anderen: An keiner Stelle des Gedichtes wird ‹a terra› zu ‹a *nossa* terra›, was einen ausschließlichen Besitzanspruch markieren würde.

Es ist indes der Zusatz, der auf die spannungsreiche Position des Autors und des Textes im historischen Gefüge seiner Zeit hinweist: 24. Juni 1955, Paris ist der Veröffentlichung in *Itinerário* beigefügt.[41] Die vorletzte Ausgabe der Monatszeitschrift, in der das Gedicht erschien, wird durch den Leitartikel *Para uma cultura moçambicana* (*Für eine mosambikanische Kultur*) eröffnet. In diesem Zusammenhang offenbart sich das Insistieren auf ‹a terra› in dem Gedicht *Aqui nascemos* auf das Weiterschreiben in und über das Land, als Begehren nach einer national rückgebundenen Literatur. Der erwähnte Leitartikel wünscht sich – in expliziter Anerkenntnis der heterogenen EinwohnerInnen – «uma expressão moçambiquana feita em Moçambique por moçambicanos. [...].»[42] Im Exil in Paris wird das national orientierte literarische Schaffen von Dos Santos jedoch gerade durch den

41 Vgl. Kalungano: Aqui nascemos.

42 Anonym: Para uma cultura moçambicana. In: ebda., S. 1. «eine mosambikanische Ausdrucksweise, die in Mosambik und für MosambikanerInnen entsteht» (meine Übersetzung).

transnationalen, panafrikanisch orientierten Diskurs der Zeit befördert.[43] Dos Santos' Schreiben ist in diesem Sinne als avantgardistisch zu verstehen, da es hier ein neues nationales Selbstbewusstsein ausdrückt, das historisch und nicht essentialistisch bestimmt ist. Es hat damit Teil an einem eigenständigen Diskurs, der sich in der zeitgenössischen mosambikanischen Lyrik verstärkt formierte.[44]

Besonders wertvoll für das Erkenntnisinteresse ist auch eine ebenfalls von Dos Santos' Weggefährten und Kollegen De Andrade besorgte Anthologie,[45] die 1958 zuerst in Paris erschien und die das zweite Gedicht Dos Santos' enthält, das hier besprochen werden soll. Die Anthologie verweist zwar emblematisch auf die *négritude*, die mit Senghor in Verbindung gebracht wird: Der Titel der Anthologie *Antología da poesia negra de expressão portuguesa*, verweist nicht zufällig auf die zehn Jahre zuvor veröffentlichte *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* von Senghor,[46] die Jean-Paul Sartre mit seinem ikonischen gewordenen Vorwort *Orphée noir* versah.[47] Jedoch setze der Herausgeber Mário

**43** Mbembe bemerkt, dass sich der «Rehabilitierungsdiskurs» im 20. Jahrhundert und die Diskussionen um Nationalismus in Afrika nicht frei machten von der biologistisch fundierten Kategorie der ‹Rasse›: «Tatsächlich übernimmt er [dieser Diskurs] diese Fiktion [der Rasse und des Rassensubjektes]. Das gilt sowohl für die *Négritude* als auch für die verschiedenen Varianten des Panafrikanismus. [...] Die Rasse dient als Beweis (und bisweilen als Rechtfertigung) für die Existenz der Nation. Sie ist das moralische Subjekt und zugleich die dem Bewusstsein immanente Tatsache.» Es werde versucht, «eine Quasi-Äquivalenz zwischen Rasse und Geographie herzustellen und dann die kulturelle Identität aus dem Verhältnis zwischen den beiden hervorgehen zu lassen. [...] Durch die Vermengung von rassischer Authentizität und Territorialität wird Afrika zum Land der Schwarzen. [...] Der Bezug auf die Rasse bildet hier die Grundlage der staatsbürgerlichen Verwandtschaft. [...] Der Gedanke eines Afrikanertums, das nicht schwarz wäre, ist schlichtweg undenkbar.» Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 172–175. Allerdings müsste seine Feststellung im letzten Satz mit Blick auf Mosambik differenziert werden: Malyn Newitt sagt dazu: «One notable feature is the importance of the creole element in the population [...]. Marcelino dos Santos [...] is a mestizo, while Mia Couto, the most prominent Mozambican writer [...] is of white Portuguese origin.» Malyn Newitt: *A short history of Mozambique*, S. 218 f.

**44** Die Dichterin Noémia de Sousa mag als profilstärkste Autorin in diesem Hinblick gelten. Vgl. Fátima Mendonça: Moçambique, lugar para a poesia. In: Noémia de Sousa: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Mocambicanos 1998, S. 161–174, hier S. 167.

**45** Mário Pinto de Andrade (Hg.): *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald 1958.

**46** Léopold Sédar Senghor (Hg.): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Précédée de «Orphée noir» par Jean-Paul Sartre. Paris: PUF 1948.

**47** Siehe dazu die entsetzte Reaktion Fanons: «quand je lus cette page, je sentis qu'on me voulait ma dernière chance. [...] cet ami [Sartre] n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action [des peuples de couleur] [...]. J.-P. Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir.» Frantz Fanon: *Peau noire et masques blancs*. Paris: Édition du Seuil 1952, S. 135 f. Für die heutige *Négritude*-Diskussion im Bemühen, dem Vorwurf des Essentialismus zu begegnen vgl.

Pinto de Andrade durch die Auswahl der Texte den Akzent auf einem *négritude*-Verständnis, das eher Césaire nahesteht.[48] Diese Auslegung sah sich zwar auch einem panafrikanisch fokussierten, prinzipiell universellen Humanismus[49] verschrieben, aber stellte vor allem die politische Unabhängigkeit der kolonisierten Länder in den Vordergrund.[50] Insofern kann die Anthologie als Signum für den veränderten Umgang der SchriftstellerInnen-Generation von Dos Santos mit der *négritude* interpretiert werden: weg von der Herausbildung eines panafrikanischen Bewusstseins hin zur Vision unabhängiger afrikanischer Länder.[51]

Davon zeugt auch Marcelino Dos Santos' Gedicht *Onde estou*,[52] das historisch dimensioniert ist: Es ist die kraftvolle Artikulation eines lyrischen Ichs in einem

---

Babacar Mbaye Diop: ‹Orphée noir›: une fausse idée sartrienne de la *négritude*. In: Ders. (Hg.): *Le destin de la négritude*. Paris: Gallimard 2009 (Editions de la lune), S. 17–26.

**48** In seinem Vorwort spricht De Andrade explizit von einer Überwindung einer essentialistisch verstandenen *négritude*, die sich auf eine bloße Affirmation des eigenen Seins beziehe. Universalismus hieße demnach, die eigene sozio-kulturelle und historische Partikularität zu stärken. Vgl. Mário Pinto de Andrade: Préfacio. In: Ders. (Hg.): *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, S. XIV.

**49** «Wer behauptet, die Welt reduziere sich nicht auf Europa, der rehabilitiert Singularität und Differenz. Darin ist Césaire sehr nahe bei Senghor, was immer man sonst über sie sagen mag. Beide lehnen abstrakte Visionen des Universellen ab. Sie machen geltend, dass das Universelle sich stets im Register des Besonderen dekliniere.» Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 218. Zur Frage der Universalität vgl. insb. Léopold Sédar Senghor: *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel*. Paris: Seuil 1977.

**50** Pires Laranjeira fasst die grundsätzliche Akzentverschiebung bei Césaire und Senghor folgendermaßen: «Vemos, pois, uma Negritude de discurso literário agressivo, política- e ideologicamente compulsiva, tendo Césaire como farolim anti-colonial, sem contemplações para com um Ocidente vituperado até à exaberação, enquanto outra, mais compassiva e, pode-se dizer, contemplativa, se sustentava no espírito e letra senghorianos de conciliação personalista e cristã dos elementos culturais europeus e africanos, na espinhosa via do que (se) chamou a ‹civilização do universal.›»
(«Wir haben es sodann mit einer Negritude zu tun, die einen aggressiven literarischen Diskurs darstellt, die unbedingt politisch und ideologisch ist, und Césaire als antikolonialen Vorkämpfer hat, die ohne Beschaulichkeiten gegenüber dem Westen auskommt, den sie bis zur Erschöpfung anklagt. Die andere, weichere, und man kann sagen, beschaulichere, stützte sich auf den Geist und das Schreiben Senghors, geprägt von einer persönlichen und christlichen Versöhnung der europäischen und afrikanischen kulturellen Elemente, auf dem steinigen Weg zu erreichen, der sich ‹universelle Zivilisation› nannte.») (meine Übersetzung)
Pires Laranjeira (Hg.): *Negritude africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947–1963)*. Braga: Angelus Novus 2001, S. XXI. Vgl. grundsätzlich zur lusophonen *négritude* dessen ausführliche Dissertation: Pires Laranjeira: *A negritude africana de língua portuguesa*. Tese de doutoramento em Literaturas dos países africanos de expressão portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra 1994.

**51** Vgl. Fátima Mendonça: O entrelugar da escrita, S. 97–108.

**52** Vgl. Marcelino dos Santos: Onde estou. In: Ders.: *Canto do amor natural*, ab S. 35.

rassistisch-kolonial geprägten Umfeld. Im Gegensatz zu dem ersten hier besprochenen Text verortet sich das lyrische Ich innerhalb einer intellektuellen, diskursiven Topographie. Damit schließt es sich einer Interpretation von *négritude* an, die Césaire in einer späteren Rede folgendermaßen gefasst hat:

> C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire – l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. Comment ne pas croire que tout cela qui a sa cohérence constitue un patrimoine?[53]

Das Gedicht *Onde estou* knüpft an einen prominenten Text im lusophonen Umfeld der *négritude* an: *Negro de tudo o mundo* von Francisco José Tenreiro[54] aus dem westafrikanischen Inselstaat São Tomé e Príncipe:[55]

| **Onde estou**[56] | **Wo ich bin** |
|---|---|
| Não | Nein |
| | |
| Não me procureis<br>onde não existo | Sucht mich nicht<br>wo ich nicht existiere |
| | |
| Eu vivo<br>curvado sobre a terra<br>seguindo o caminho inscrito | Ich lebe<br>gekrümmt über der Erde<br>ich folge dem Weg eingeschrieben |

**53** Aimé Césaire: Discours sur la *négritude*. Discours prononcé le jeudi 26 février 1987 à l'Université internationale de Floride à Miami. In: Ders.: *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine 2004, S. 82.
**54** Vgl. Francisco José Tenreiro: Negro de todo o mundo. In: Ders.: *Ilha de nome santo*. Coleção Novo Cancioneiro. Coimbra: Portugália 1942, S. 37–40.
**55** Tenreiro war beim portugiesischen Kolonialministerium beschäftigt und setzte in Lissabon unter den afrikanischen Studierenden maßgebliche Impulse für die künstlerische Arbeit, wie sich Mário Pinto de Andrade, mit dem er ebenfalls herausgeberisch tätig war (vgl. Anm. 58), sich erinnert. Vgl. Michel Laban: *Uma entrevista*, S. 62f.
**56** Zitiert wird hier nach Marcelino dos Santos: *Canto do amor natural*, S. 35–37. Die Anthologie von 1958 konnte leider für den vorliegenden Beitrag nicht im Detail eingesehen werden. Möglicherweise gibt es Abweichungen in der Versgestaltung. Dass es sich im Großen und Ganzen um die gleiche Version des Gedichtes handelt, legt die Übersetzung ins Französische nahe, die von dem Dichter René Depestre besorgt wurde. Dort ist als Autor Kalungano angegeben. Vgl. René Depestre/Kalungano: Ou suis-je? In: *Présence Africaine* 20 (Juni–Juli 1958), S. 62–63. Die zeitnahe Übersetzung ins Französische und die Publikation im populärsten Medium für panafrikanische Kurse jener Zeit belegt, dass Marcelino dos Santos von seinen Zeitgenossen durchaus als wichtiger Autor für die Debatten über die *négritude* wahrgenommen wurde.

pelo chicote
nas minhas costas nuas

Eu vivo
nos portos
alimentando as fornalhas
movendo as máquinas
pelo caminho dos homens

Eu vivo
no corpo de minha mãe
vendendo a minha carne
o meu sexo
não é para amar

Eu vivo
perdido nas ruas
de uma civilização
que me esmaga
com ódio
sem pena

E se é a minha voz que se ouve
e se sou eu que canto ainda
é porque não posso morrer
mas só a lua escuta
a minha dor

Não

não me procureis
nos grande salões
onde não estou
onde não posso
estar

Aqui na América
sim
eu estou também
eu estou

Mas Lincoln
foi assassinado

e eu
eu
eu

von der Peitsche
in meinen nackten Rücken

Ich lebe
in den Häfen
ich befeure die Öfen
ich bewege die Maschinen
auf dem Weg der Menschen

Ich lebe
im Körper meiner Mutter
ich verkaufe mein Fleisch
mein Geschlecht
ist nicht für die Liebe

Ich lebe
verloren in den Straßen
einer Zivilisation
die mich erdrückt
mit Hass
ohne Mitleid

Und wenn es meine Stimme ist, die man hört
und wenn ich es bin, der noch immer singt
dann ist es, weil ich nicht sterben kann
aber nur der Mond hört
meinem Schmerz zu

Nein

sucht mich nicht
in den großen Salons
wo ich nicht bin
wo ich nicht sein
kann

Hier in Amerika
ja
hier bin ich auch
hier bin ich

Aber Lincoln
wurde ermordet

und ich
ich
ich

| | |
|---|---|
| todos os dias sou linchado | jeden Tag werde ich gelyncht |
| | |
| O comboio especial | Der Sonderzug |
| rolando vertiginosamente na estrada | rollt schwindelerregend auf der Straße |
| é ouro | es ist Gold |
| é sangue | es ist Blut |
| que eu verti através dos séculos | das ich vergossen habe über die Jahrhunderte hinweg |
| | |
| Porquê | Warum |
| pois | also |
| procurar-me na Glória de Beethoven | mich suchen im Gloria Beethovens |
| | |
| se eu estou aqui | wenn ich hier bin |
| | |
| erguendo-me | mich aufrichte |
| nos milhões de ais | in den Millionen von Schmerzensrufen |
| que se elevam dos porões | die aus den Laderäumen steigen |
| em todos os cais | in allen Kais |
| | |
| se eu estou aqui | wenn ich hier bin |
| bem vivo | sehr lebendig |
| na voz de Robeson e Hughes | in der Stimme der wiedergeborenen Robeson und Hughes |
| Césaire e Guillén | Césaire und Guillén |
| Godido e Black Boy renascidos | Godido und Black Boy |
| nas entranhas da terra | in den Eingeweiden der Erde |
| transformando com o meu corpo | mit meinem Körper verwandle ich |
| os alicerces da vida | die Fundamente des Lebens |
| | |
| se eu estou aqui | wenn ich hier bin |
| | |
| soma consciente e firme | bewusstes und kraftvolles Ergebnis |
| dos homens | der Menschen |
| que compuseram o poema | die das Gedicht komponiert haben |
| | |
| da vida contra a morte | vom Leben gegen den Tod |
| | |
| do fim da noite | vom Ende der Nacht |
| | |
| e do começo da dia | und dem Beginn des Tages |

Das Gedicht *Onde estou* ist in freien Versen gehalten, die zum Teil graphisch durch Einrücken abgesetzt sind. Bereits in der zweiten Zeile wendet sich das lyrische Ich an ein lyrisches Du. Auf die negativ formulierten Imperative in den Versen eins bis drei antworten vier affirmative Strophen, die jeweils mit dem Vers ‹Eu vivo› beginnen. Jede der Strophen ist durch eine Spannung gekennzeichnet:

Die Bekräftigung des lyrischen Ichs ‹Eu vivo› ist prioritär, steht es doch unumstößlich vor der Beschreibung schwieriger durch Unterdrückung, Marginalisierung und Gewalt geprägter Lebenssituationen: Zunächst die Zwangsarbeit, die durch die Peitsche in die menschlichen Körper gleichsam eingeschrieben wird (vgl. V. 5–8); dann Hafenarbeit (vgl. V. 10–13) und Prostitution (vgl. V. 16–18). Die Verse 20–24 umreißen die doppelte, scheinheilige Moral der angeblich Fortschritt bringenden, jedoch rassistisch und hassmotivierten Unternehmung des Kolonialismus: Das lyrische Ich ist «perdido nas ruas de uma civilização», wobei das Wort ‹Zivilisation› ironischen Klang annimmt, wenn es mit abschließender Antithese weiter heißt: «que me esmaga / com ódio / sem pena».

Zum Schluss der ersten Hälfte des Gedichtes evoziert das lyrische Ich mit der Formulierung «E se é a minha voz que se ouve / e se sou eu que canto ainda» (V. 25f.) die Dichtung, die trotz allem nicht zum Schweigen zu bringen ist. «Não posso morrer» (V. 26) gibt das lyrische Ich noch an. An mangelndem Vermögen scheint es nicht zu liegen, heißt es doch nicht ‹não *consigo* – oder – não *sei* morrer›. Die Stimme *kann* wohl nicht sterben, weil beziehungsweise solange sie Teil von so vielen anderen, solidarisch gesinnten ist, wie die zweite Hälfte des Gedichtes thematisiert. Diese beginnt mit einer Wiederholung der ersten Verse und gibt im Kontrast dazu an, wo das lyrisch Ich nicht sein kann[57], «nos grandes salões» (V. 31). Die Sphären der bürgerlichen Elite bleiben dem lyrischen Ich verschlossen. In Vers 35 verortet die hic-et-nunc-Deixis das lyrische Ich in Amerika, womit auf die durch den Sklavenhandel geprägte Beziehung zwischen Afrika und dem amerikanischen Kontinent verwiesen wird. Amerika kann außerdem als Chiffre für die nordamerikanische Bewegung der *Harlem Renaissance* sowie des lateinamerikanischen *negrismo* gelesen werden.[58] Beides sind Momente, die die afrikanischen DichterInnen stark beeinflussten – zahlreiche Verweise ziehen sich beispielsweise durch das Werk Noémia de Sousas.[59] Die Ermordung des amerikanischen Präsidenten Lincoln, der die Versklavung rechtlich abschaffte, wird im Gedicht verbunden mit dem alltäglichen Sterben afrikanischer Menschen. Das dreifach wiederholte und graphisch in Stufenform angeordnete Personalpronomen ‹eu›

57 Vgl. zum Topos des Nicht-dort-Seins Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 64, insb. Anmerkung 73.

58 Mit Blick auf Verknüpfung der verschiedenen Diskurse in der afrikanischen und afroamerikanischen Sphäre nennt Souleymane Bachir Diagne die *Négritude* «cet enfant francophone de la Harlem Renaissance.» Souleymane Bachir Diagne: Éloge du postracial: La *négritude* au-delà de la *négritude*. Préface. In: Babacar Mbaye Diop (Hg.).: *Le destin de la négritude*. Paris: Gallimard 2009 (Editions de la lune), S. 9–16, hier S. 9.

59 Vgl. Noémia de Sousa: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Mocambicanos 1998.

unterstreicht die anhaltende Gewalt (vgl. V. 41–44). Genannt sei an dieser Stelle beispielsweise das Massaker in Batepá auf São Tomé, 1953, bei dem Angehörige der portugiesischen Kolonialverwaltung sowie portugiesische LandbesitzerInnen hunderte Einheimische ermordeten.[60] Das lyrische Ich markiert nachdrücklich seine Solidarität, stirbt es doch mit jedem mit, der umgebracht wird.[61]

Das lyrische Ich, das sich – wie gesehen – in kollektiver Dimension versteht, ist nicht in europäischen Kunsterzeugnissen zu finden, etwa nicht bei Beethoven (vgl. V. 50–53). Vielmehr fühlt es sich – im Sinne der *négritude* – «eigenen» kulturellen Äußerungen nahe: Robeson und Hughes verweisen einmal mehr auf die *Harlem Renaissance*, die Anfang des 20. Jahrhunderts afrikanische Kunst, Kultur und Geschichte zur Geltung bringen wollte. Die in dem Gedicht erwähnten Dichter Nicolàs Guillén und Aimé Césaire können als geistige Paten zweier verschiedener Generationen der anti-essentialistisch akzentuierten Selbstbekundung in der Literatur verstanden werden. Diese findet Ausdruck in den jeweils spezifisch kulturell-historischen Konfigurationen des *negrismo* im hispanoamerikanischen und der *négritude* im französischsprachigen Raum.[62] Mit dem Namen Guillén ist weiterhin die Erinnerung an die erste, prominente Gedichtsammlung mosambikanischer AutorInnen von 1953 – in der Dos Santos allerdings noch nicht auftaucht – aufgerufen. Der Herausgeber De Andrade widmete das *Carnet*, das als Vorläufer der in Paris erschienen Anthologie von 1958 gelten kann, ausdrücklich

---

**60** Vgl. Gerhard Seibert: Le massacre de février 1953 à São Tomé. Raison d'être du nationalisme santoméen. In: *Lusotopie* (1997), S. 173–192.

**61** Es wird in dem Gedicht nicht explizit gemacht, auf welche historischen Gewaltereignisse Bezug genommen wird. Batepá wäre eine Möglichkeit, denn Mário Pinto de Andrade wusste vergleichsweise früh darüber und schrieb einen Artikel für die Zeitschrift *Présence Africaine* 1955. Vgl. ebda., S. 173. Ich danke Alexander Keese von der Universität Genf für diesen Hinweis.

**62** Zum Verhältnis von Guillén und Césaire halten Gisela Felbel und Natascha Ueckmann fest: «Zweierlei ist hier bemerkenswert: Zum einen liegen die Ursprünge dieser besonderen Reflexion über Identität und Alterität geographisch nicht in der Metropole wie bei der *Négritude*, sondern von Anfang an in der ‹Peripherie›. Zum anderen ist Guilléns Ausgangspunkt kein universelles Schwarz-Sein, sondern er setzt an den Anfang das Gemischte, das komplex miteinander Verwobene und Vermengte von afrikanischen Ursprüngen und europäisch-kolonialen Einflüssen, wie es in der Frankokaribik erst später im *Éloge de la Créolité* oder bei Édouard Glissant formuliert wird. Aber genau diese ‹plurietnicidad autorial de facto› (Branche 1999: 484) ist für Guillén das Kubanische, das sich in der Lebensweise, der Musik, dem *Son*, und nicht in der Hautfarbe oder in einem definierten Ursprung ausdrückt. Er hat insofern bereits eine anti-essentialistische Position, die auch der Vereinnahmung durch einen europäischen Exotismus in der Rezeption einen gewissen Widerstand leistet [...].» Natascha Ueckmann/Gisela Felbel: *Négritude* und *Negrismo* – afrokaribische Literaturen und neue Humanismen. In: Dies. (Hg.): *Pluraler Humanismus. «Négritude» und «Negrismo» weitergedacht*. Berlin: Springer 2017, S. 9–53, hier S. 24.

dem kubanischen Dichter, «a voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana.»[63] Die Nennung Césaires – und nicht Senghors – spezifiziert darüber hinaus, dass sich das Gedicht in den Kontext seines *négritude*-Verständnisses stellt und nicht in den eines «racisme anti-raciste», wie es Sartre im Vorwort zu Senghors berühmt gewordener Anthologie formuliert hatte.[64]

Die Verse 59–66 bilden mit Abstand die längste und durch die Dichte der Verweise auch die kompakteste Strophe. Die Wiederholung der Phrase «se eu estou aqui» (vgl. V. 53, 58 und schließlich V. 66) strukturiert diesen letzten Teil des Gedichtes, indem die Präsenz des lyrischen Ichs geradezu triumphiert. Besonders bemerkenswert sind die Erwähnungen der Namen Godido und Black Boy in Vers 62, denn sie situieren das Gedicht in einer autoreflexiven Geste – sprachlich angezeigt durch die wiederaufgenommene Vokabel ‹voz› aus der selbstbezüglichen, bereits analysierten Passage zu Beginn des Gedichtes – in einem weiten Netz spezifisch afrikanischer intertextueller und kultureller Bezüge. Die Referenz auf den Namen Godido hat mehrere Implikationen: Einerseits stellt sie den Bezug zur historischen Figur her, nämlich zum Sohn des letzten Herrschers des historischen Staates Gaza[65] (1824–1895) im heutigen Mosambik, Simbabwe und Südafrika, der den Portugiesen Widerstand leistete und sich 1895 schließlich geschlagen geben musste. Andererseits ist sie Berufung auf ein gemeinsames kollektives Gedächtnis sowie intertextueller Verweis: João Dias'[66] Werk *Godido e outros contos*, das posthum 1952 in der Serie *Autores Últramarinos* der CEI erschien, gilt als eines der ersten Werke portugiesischsprachiger Schriftliteratur aus Mosambik. Außerdem figurierte der Bezug zu Godido in vielen Texten mosambikanischer DichterInnen der Zeit, wie beispielsweise im gleichnamigen Gedicht Noémia de Sousas. *Black Boy* wiederum ist der Titel der 1945 erschienenen

63 Mário Pinto de Andrade/Francisco José Tenreiro (Hg.): *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*. Mit einem Vorwort von De Andrade und einem Schlusswort von Tenreiro. Lissabon: Casa dos Estudantes do Império 1953, S. 4. In der knappen Zusammenstellung sind Gedichte vertreten von Nicolas Guillén, Alda do Espírito Santo, Agostinho Neto, António Jacinto, Francisco José Tenreiro, Noémia de Sousa, Viriato da Cruz und Orlando da Costa.

64 Vgl. dazu auch den Beitrag von Ibou Coulibaly Diop im vorliegenden Sammelband. Bei der größeren Affinität zu Césaire spielt dessen Angehörigkeit zur Kommunistischen Partei – zumindest bis eben 1956 – sicher eine Rolle, war Senghor doch ein katholischer Sozialdemokrat. Vgl. Pires Laranjeira: *A negritude africana de língua portuguesa*, S. 346.

65 Vgl. Petar Petrov: *O projecto literário de Mia Couto*. Lissabon: CLEPUL/LusoSofia Press 2014, S. 8.

66 Vgl. João Dias. In: Artigos de apoio Infopédia. Porto: Porto Editora 2003–2017. <https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$joao-dias> [04.10.2017].

Autobiographie des US-Schriftstellers Richard Wright,[67] der ebenfalls am Schriftstellerkongress 1956 in Paris teilnahm.

Das Gedicht *Onde estou* schließt auf einem optimistischen, kämpferischen Akkord. Das lyrische Ich, das sich im Sprechen und im Dialog mit den solidarischen Stimmen aus der vorhergehenden Strophe realisiert, begreift sich als vitale Kraft des Widerstandes: «soma consciente e firme / dos homens / que compuseram o poema / da vida contra a morte / do fim da noite / e do começo da dia» (V. 67–72).

Im Hinblick auf Dos Santos' Dichtung lässt sich sagen, dass seine avantgardistische Praxis im Paris der 1950er Jahre mehr im Gestus des Schreibens als solchem liegt als in hyperkomplexen formal-ästhetischen Verfahren. Seine Gedichte haben Teil an der Mitbegründung portugiesischsprachiger Schriftliteratur aus Mosambik. Im Modus des Lyrischen artikulieren die Texte ein neues Selbstbewusstsein in der ersten Person Singular. Die Kulturschaffenden der Zeit erheben Anspruch auf diesen innovativen Charakter und bringen die literarische Produktion ihrer Landsleute dezidiert in Verbindung zu diesem, immer politisch antikolonial orientierten, Diskurs.

## Literaturverzeichnis

Anonym: Para uma cultura moçambicana. In: *Itinerário* 149 (Juli/August 1955), S. 1.

Andrade, Mário Pinto de (Hg.): *Antologia temática de poesia africana 2. O canto armado*. Lissabon: Sá da Costa 1979.

Andrade, Mário Pinto de (Hg.): *Antologia temática de poesia africana 1. Na nojte grávida de punhais*. Lissabon: Sá da Costa 1975.

Andrade, Mário Pinto de (Hg.): *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald 1958.

Andrade, Mário Pinto de/Francisco José Tenreiro (Hg.): *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*. Mit einem Vorwort von De Andrade und einem Schlusswort von Tenreiro. Lissabon: Casa dos Estudantes do Império 1953.

Archer-Straw, Petrine*: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. New York u. a.: Thames and Hudson 2000.

Césaire, Aimé: Discours sur la *négritude*. Discours prononcé le jeudi 26 février 1987 à l'Université internationale de Floride à Miami. In: Ders.: *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine 2004.

Césaire, Aimé: *Lettre à Maurice Thorez*. Paris: Présence Africaine 1956.

Chabal, Patrick: *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. Evanston: Northwestern University Press 1996 (African Studies).

Depestre, René: *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont 1980.

**67** Richard Wright: *Black Boy*. New York: Harper and Brothers 1945.

Depestre, René/Kalungano [Marcelino dos Santos]: Ou suis-je?. In: *Présence Africaine* 20, Nouvelle Série (Juni–Juli 1958), S. 62–63.
Diagne, Souleymane Bachir: Éloge du postracial: La négritude au-delà de la négritude. Préface. In: Babacar Mbaye Diop (Hg.).: *Le destin de la négritude*. Paris: Gallimard 2009 (Editions de la lune), S. 9–16.
Diop, Alioune: Discours d'ouverture. In: *Présence Africaine* 8/10 (Juni–November 1956), S. 9–19.
Diop, Alioune: Niam n'goura : ou les raisons d'être de Présence Africaine. In*: Présence Africaine* 1 (November–Dezember 1947), S. 7–14.
Diop, Babacar Mbaye: ‹Orphée noir› : une fausse idée sartrienne de la « négritude ». In: Ders. (Hg.): *Le destin de la négritude*. Paris: Gallimard 2009 (Editions de la lune), S. 17–26.
Eckert, Andreas: Universitäten und die Politik des Exils. Afrikanische Studenten und anti-koloniale Politik in Europa, 1900–1960. In: Rüdiger vom Bruch u. a. (Hg.): *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 7. Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 129–145.
Fanon, Frantz: *Peau noire et masques blancs*. Paris: Édition du Seuil 1952.
Greene, Roland/Stephen Cushman u. a. (Hg.): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press [4]2012.
Helgesson, Stefan: Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in *Itinerário* and *Drum*. In: *Research in African Literatures* 38, 2 (Sommer 2007), S. 206–226.
Helgesson, Stefan: In search of newness. In: *Scrutiny2*. *Issues in English Studies in Southern Africa* 10, 2 (2005), S. 15–23.
Jules-Rosette, Bennetta: *Black Paris. The African Writers' Landscape.* Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1998.
Kalungano [Marcelino dos Santos]: Aqui nascemos. In: *Itinerário* 149 (Juli/August 1955), S. 13.
Kesteloot, Lylian: *Césaire et Senghor*. *Un pont sur l'Atlantique*. Paris: L'Harmattan 2006.
Laban, Michel: *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista dada a Michel Laban.* Übersetzung von Maria Alexandra Dáskalos. Lissabon: João Sá da Costa 1997.
Laranjeira, Pires (Hg.): *Negritude africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947–1963)*. Braga: Angelus Novus 2001.
Laranjeira, Pires: *A negritude africana de língua portuguesa.* Tese de doutoramento em Literaturas dos países africanos de expressão portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra 1994.
Lipphardt, Anna: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 65, 26–27 (2015), S. 32–38.
Mata, Inocência: *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lissabon: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa 2015.
Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2017 (Taschenbuch Wissenschaft 2205).
Mendonça, Fátima: O entrelugar da escrita: entre Marcelino ideólogo e Kalungano poeta. In: Dies.: *Literatura Moçambicana – as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira 2011, S. 97–108.
Mendonça, Fátima: Moçambique, lugar para a poesia. In: Noémia de Sousa: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Mocambicanos 1998, S. 161–174.
Newitt, Malyn: *A short history of Mozambique*. London: Hurst and Company 2017.
Ohne Autor: João Dias. In: *Artigos de apoio Infopédia*. Porto: Porto Editora 2003–2017. <https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$joao-dias> [04.10.2017].
Petrov, Petar: *O projecto literário de Mia Couto*. Lissabon: CLEPUL/LusoSofia Press 2014.

Rosário Rosinha, Maria do (Hg.): *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951–1963*. Bd. 2. Mosambik/Lissabon: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa, 2014.
Rose, Phyllis: *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in her Time*. New York: Vintage 1991.
Santos, Marcelino dos: *Canto do amor natural*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos 1984.
Seibert, Gerhard: Le massacre de février 1953 à São Tomé. Raison d'être du nationalisme santoméen. In: *Lusotopie* 1997, S. 173–192.
Senghor, Léopold Sédar: *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel*. Paris: Seuil 1977.
Senghor, Léopold Sédar (Hg.): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF 1948.
Sousa, Noémia de: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Mocambicanos 1998.
Tenreiro, Francisco José: Negro de todo o mundo. In: Ders.: *Ilha de nome santo*. Coleção Novo Cancioneiro. Coimbra: Portugália 1942, S. 37–40.
Ueckmann, Natascha/Gisela Felbel: *Négritude* und *Negrismo* – afrokaribische Literaturen und neue Humanismen. In: Dies. (Hg.): *Pluraler Humanismus. «Négritude» und «Negrismo» weitergedacht*. Berlin: Springer 2017, S. 9–53.
Wright, Richard: *Black Boy*. New York: Harper and Brothers 1945.

Diana Gomes Ascenso

# Portugiesische Lyrik der Avantgarde

Die Logik der lyrischen Texte vieler portugiesischer Dichter des 20. Jahrhunderts erinnert an Einsichten, die Adorno für einen anderen sprachlichen und historischen Zusammenhang in seinen Essays «Engagement»[1] und «Rede über Lyrik und Gesellschaft»[2] formuliert hat: an dessen Plädoyer für die Autonomie des Kunstwerks als Modus von Widerstand sowie an seine Überzeugung, die er über Avantgarde-Literatur formulierte – nämlich dass das Kunstwerk, auch wenn es autonom ist, immer mit den gesellschaftlichen Umständen verbunden bleibt, auch wenn die Kunst dies nicht durch deren unmittelbare Repräsentation zum Ausdruck bringt. Im Kontext der Überlegungen zum Zusammenhang von Migration und Avantgarde, die diesem Band zu Grunde liegen, soll im Folgenden ein Blick auf einige Aspekte der portugiesischen Avantgarde-Literatur vor dem Hintergrund einer spezifischen historischen Situation geworfen werden. Es werden jeweils ein Gedicht von Mário Cesariny (1923–2006), Herberto Helder (1930–2015) und Luíza Neto Jorge (1939–1989) exemplarisch herangezogen, um die unterschiedliche kreative Weiterentwicklung des surrealistischen Erbes dieser vielschichtigen Autorinnen und Autoren sowie ihre Gemeinsamkeit im Sich-Auflehnen gegen eine autoritäre Sprache und strenge literarische Konventionen herauszustellen.

## I Varianten des Surrealismus in Portugal

Die portugiesischen Avantgarden in der Literatur und der bildenden Kunst wurden ab den 1940er Jahren von den französischen Bewegungen geprägt, vor allem durch die Schule André Bretons.[3] Erste surrealistische Phänomene sind in der portugiesischen Literaturgeschichte in den 1930er Jahren als vereinzelte Versuche

1 Theodor W. Adorno: Engagement [1962]. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 409–430.

2 Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft [1951]. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 49–68.

3 Zu den avantgardistischen Bewegungen in Portugal ab 1915 vgl. u. a. Oswaldo Manuel Silvestre: Portugal. In: Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2009, S. 260a–263a.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-014

experimentellen Schreibens verzeichnet.[4] 1940 folgte eine Ausstellung surrealistischer Malerei des Künstlers António Pedro (1906–1966).[5] Es sollte jedoch weitere sieben Jahre dauern, bis es zur offiziellen Gründung des *Grupo Surrealista de Lisboa* kam, wovon sich ziemlich rasch und angeführt vom Maler und Dichter Mário Cesariny die Gruppe *Os Surrealistas* abspaltete.[6] Für diese zeitverschobene aktive Rezeption der französischen Bewegung, die bekanntlich bereits 1924 mit dem ersten *Manifeste du Surréalisme* ihren Anfang nahm, werden in der Forschungsliteratur literaturhistorische und vor allem politische Ursachen festgestellt: Die Entwicklung des portugiesischen Surrealismus war durch sein Zusammenfallen mit dem restriktiven Estado Novo bedingt. Einerseits erklärt sich so die zeitlich verschobene künstlerische Rezeption und Transformation, andererseits blieb eine unmittelbare revolutionäre Wirkung der Bewegung auf ihre Zeitgenossen zunächst aus.[7]

Als Gruppe bestand der portugiesische Surrealismus nicht sehr lange, zwischen 1947 und 1950. Insgesamt war die Bewegung in Portugal gekennzeichnet durch ihre Kurzlebigkeit und Instabilität, geprägt durch Uneinigkeit, Spaltungen und Auseinandersetzungen. Eine Neuerung in der portugiesischen Lyrik war zunächst die Technik des automatischen Schreibens. Die Wirkung auf die portugiesische Literatur ist langfristig jedoch viel weitreichender: die surrealistische Bewegung hat, ausgehend von ihrem Zentrum in Paris, eine Aufnahmebewegung in der zeitgenössischen portugiesischen Poesie angestoßen, die Impulse zur Erneuerung der lyrischen Sprache gab. Im Folgenden soll diesbezüglich exemplarisch gezeigt werden, inwiefern der Surrealismus auch als Modus genutzt wurde, gegen den salazaristischen Diskurs anzuschreiben.[8]

---

**4** Vgl. Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal*. Lissabon: Imprensa Nacional, Casa da Moeda 1987, S. 16. Carlos Reis (Hg.): *História crítica da Literatura Portuguesa*. Bd. IX: *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lissabon: Editorial Verbo 2005, S. 137.

**5** Zum Werk Pedros vgl. Claudia Cuadra: *António Pedro und sein künstlerisches Schaffen. Poesie, Intermedialität und Schöpfertum*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016 (Imagines. Interdisziplinäre Studien zur poetischen Einbildungskraft, Bd. 2).

**6** Zum Werk Mário Cesarinys vgl. Fátima Marinho: O surrealismo em Portugal. Lissabon: Imprensa Nacional, Casa da Moeda 1987. Marinho widmet einen Großteil dieser 1986 an der Universidade do Porto als Dissertation angenommenen Studie dem Werk Cesarinys.

**7** Vgl. Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal*, S. 13 f. Vgl. Carlos Reis (Hg.): *História crítica da Literatura Portuguesa*, S. 137.

**8** Helmut Siepmann attestiert den portugiesischen Surrealisten als Gemeinsamkeit «eine von Ironie und Sarkasmus geprägte Verweigerungshaltung gegenüber dem kulturellen und ökonomischen System des ‹Estado Novo›» und sieht in der «Protesthaltung gegen ein politisches System [...] eine authentisch portugiesische Komponente». Vgl. Helmut Siepmann: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*, München: C. H. Beck Verlag 2004, S. 199 f.

Die Strömung stellt ästhetisch eine Gegenbewegung zum ebenfalls antifaschistischen Neorealismo dar. Beide manifestierten sich vor allem in Broschüren und Literaturzeitschriften, die unregelmäßig erschienen. Die surrealistischen Zeitschriften hatten es sich jedoch zur Aufgabe gemacht, die literarische Tradition und die Dominanz des zeitgenössischen Neorealismo zu überwinden.[9] Sie erschienen ab Anfang der 1950er Jahre und bildeten ab diesem Zeitpunkt die Basis dieser sogenannten *segunda vanguarda* des portugiesischen Surrealismus, die sich aus einer instabilen Personengruppe konstituierte. Insgesamt lässt sich feststellen, dass der Surrealismus in Portugal mehr zu individuellen literarischen Weiterentwicklungen inspiriert hat als zu einer einheitlichen Bewegung.

Dies spiegelt sich auch in der Forschungsliteratur. So gibt es beispielsweise einzelne Studien zu Fragen nach einem konkreten Einfluss André Bretons und Antonin Artauds auf das Werk Mário Cesarinys.[10] Dem portugiesischen Surrealismus wird insgesamt aufgrund seiner Zersplitterung und fehlender Theoretisierung jedoch meist wenig Bedeutung beigemessen.[11] Die surrealistische Intervention in Frankreich wurde vor allem durch die Verbreitung der theoretischen Manifeste bekannt. In Portugal wurde die Handlungsform auf eine Art individuelle Revolte reduziert. Stark eingeschränkt durch sozialpolitische und kulturelle Faktoren, die den Autorinnen und Autoren das Recht auf freie Meinungsäußerung entzogen, konnten die portugiesischen Surrealisten, im Gegensatz zu dem, was in Frankreich geschah, viel weniger öffentlich wahrgenommen werden.

Jedoch – dies soll im Folgenden gezeigt werden – fanden einige Autorinnen und Autoren im Surrealismus einen Modus, auf ihre jeweils eigene Art und Weise gegen den herrschenden Diskurs und die literarische Tradition anzuschreiben. Zu den bedeutendsten Dichterinnen und Dichtern in diesem Zusammenhang gehören Mário Cesariny (1923–2006), Herberto Helder (1930–2015) und Luíza Neto Jorge (1939–1989), die die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus auf unterschiedliche Art und Weise geführt und ihn in ihre jeweils eigenen poetischen Projekte einbezogen haben.

---

**9** «Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão prejudical à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo.» Comunicado dos Surrealistas Portugueses. In: Carlos Reis, *História crítica da Literatura Portuguesa*, S. 157–159, hier S. 158.

**10** Vgl. Fátima Marinho: O surrealismo em Portugal. Lissabon: Imprensa Nacional/Casa da Moeda 1987. Marinhos stellt ihrer Analyse von Cesarinys Werk zudem einen Überblick über die surrealistischen Autoren und die Geschichte des portugiesischen Surrealismus voran.

Vgl. Luciana Abreu Jardim: Antonin Artaud e Mário Cesariny: desconstruções da metáfora solar. In: *Navegações* 9, 2 (2016), S. 144–150.

**11** Vgl. die differenzierte literaturgeschichtliche Analyse des Surrealismus in Portugal in Claudia Cuadra: *Antônio Pedro und sein künstlerisches Schaffen*, S. 221–230.

Mário Cesariny war nach António Pedro einer der wichtigsten Wegbereiter für den portugiesischen Surrealismus. Er war Mitbegründer des *Grupo Surrealista de Lisboa* und kurz darauf der Initiator der dissidenten Gruppierung *Os Surrealistas*.[12] Er gab 1961 die *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*[13] heraus – nach dem französischen Vorbild des *cadavre exquis* –, an der auch Herberto Helder beteiligt war. Gleichzeitig war dies der Moment der großen Krise des portugiesischen Surrealismus, der von neuen Vorschlägen der Spracherneuerung begleitet wurde, z. Bsp. von der Veröffentlichung des Bandes *Poesia ´61*, in dem eine Gruppe von Dichterinnen und Dichtern eine größere Strenge und Mäßigung im Ausdruck vertrat, was als erster Versuch einer konkreten und experimentellen Poesie gilt. Zu dieser Gruppierung gehörte Luíza Neto Jorge.

Cesariny hatte direkten Kontakt zu den französischen Surrealisten und hat 1947 in Paris studiert. 1964 war er mit einem Stipendium der Gulbenkian Stiftung wieder längere Zeit in Paris, um zum Werk der portugiesisch-französischen Malerin Maria Helena Vieira da Silva zu forschen.[14] In seiner Poesie verlangt er grenzenlose Freiheit, wobei die von ihm verwendeten Metaphern eine große Rolle bei der Überwindung und dem Bruch mit Konventionen, einer veralteten poetischen Sprache spielten. Sein Bestreben, die poetische Sprache zu erneuern, zeigt sich in Cesarinys Auswahl von Bildbezügen und Metaphern.

Auf der Kreuzung zwischen surrealistischer und experimenteller Poesie bewegte sich Herberto Helder, dem ein Gleichgewicht zwischen Fantasie und Ekstase auf der einen und einer tiefen Kenntnis sowie einem strengen Umgang mit der portugiesischen Sprache auf der anderen Seite gelang. Auch Herberto Helder verbrachte ab den 50er Jahren einige Jahre im Ausland, unter anderem in Frankreich. Eine der Hauptanforderungen Bretons an surrealistisches Schreiben war das Erfinden einer neuen Sprache, um neue Erfahrungen und neue Erkenntnisse – und damit gesellschaftspolitische Veränderungen – zu ermöglichen. Dies ist ein Kennzeichen des Werks Herberto Helders. So gelangen ihm gleichzeitig eine Eingliederung der freien Imagination und eine Befreiung der Sprache von traditionellen syntaktischen Strukturen, die zuvor durch viele Jahre der deskriptiven und narrativen Poesie gefestigt worden waren.

Luíza Neto Jorge lebte acht Jahre in Paris und war nicht nur geprägt durch die Surrealisten sondern ebenso durch die Studentenbewegung von 1968. Auch sie schrieb in ihrer Poesie gegen das System des Estado Novo an, vor allem gegen

---

**12** Vgl. u. a. Claudia Cuadra: *António Pedro und sein künstlerisches Schaffen*, S. 227–229.
**13** Mário Cesariny (Hg.): *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lissabon: Guimarães Editores 1961.
**14** Cesarinys Buch erschien 20 Jahre später. Mário Cesariny: *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou O Castelo Surrealista*. Lissabon: Assírio & Alvim 1984.

dessen strenge patriarchale Strukturen. An der Wurzel ihrer surrealistischen Ästhetik steht das Prinzip der Handlungs- und Gedankenfreiheit. In ihrem innovativen Umgang mit Sprache findet sie eine neue Form der Repräsentation des Körpers, bricht die Dichotomie männlich-weiblich auf und stellt einfache Darstellungsmuster in Frage, die das in ihrer Gesellschaft propagierte Bild von Mann und Frau prägen.

Im Folgenden sollen einzelne Hauptmerkmale aus dem Werk dieser drei Autorinnen und Autoren herausgestellt werden, die das widerständige Potential des Surrealismus ausweiten, indem sie surrealistische Elemente und deren inhärente Vernunftkritik auf ihre eigene Lebenswelt und ihre eigene Sprache beziehen.

## II Mário Cesariny (1923–2006)

Im Jahr 1947 studierte der Dichter und Maler Mário Cesariny an der Kunstakademie *Académie de la Grande Chaumière* in Paris und lernte während dieser Zeit André Breton kennen. Im Surrealismus fand Cesariny neue kreative Freiräume: neben typischen surrealistischen Metaphern oder der Beschäftigung mit dem Tod und der Möglichkeit des Selbstmords[15], ist auch Humor ein Kennzeichen der cesarynischen Poesie. Im folgenden Gedicht spielt der Autor mit dem Wort *ditadura* und übt auf ironische Art und Weise Zeitkritik.

Rua Primeiro de Dezembro[16]

À hora X, no Café Portugal
à mesa Z, é sempre a mesma cena:
uma toupeira erga a mãozinha e acena…
dois picapaus querelam, muito entusiasmados:
que a dita dura dura que não dura
a dita dita dura – dura desdita!
Um pássaro cantor diz que isto assim é pena
e um senhor avestruz engole ovos estrelados

**15** Vgl. Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal*, S. 345f.

**16** Mário Cesariny: *Nobilíssima visão*. Lissabon: Guimarães ($^{1}$1959) $^{2}$1976, S. 37. Die deutsche Übersetzung wird dem Original kaum gerecht, da die lautlichen Äquivalenzen und Mehrdeutigkeiten nicht abgebildet werden können: «Straße des 1. Dezembers // Zu dieser Zeit, im Café Portugal / an diesem Tisch, ist es immer dieselbe Szene: / ein Maulwurf hebt das Händchen und winkt… / zwei Spechte streiten, sehr begeistert: / dass das harte Glück andauert, dass es nicht andauert / das besagte harte Glück – schweres Pech! / Ein Singvogel sagt dass dies sehr schade sei / und ein Herr Strauß verschlingt Spiegeleier». Meine Übersetzung.

Das lyrische Ich beschreibt eine Szene, die temporal als «hora X» (V. 1) und lokal durch «Café Portugal» (V. 1) und «mesa Z» (V. 2) verankert wird. Die surrealistische Szene Lissabons traf sich tatsächlich in verschiedenen Cafés,[17] jedoch ist das Café zunächst als typischer Ort des öffentlichen Raums in Portugal zu verstehen, als ein Ort, der einen Querschnitt der Gesellschaft abbildet: «sempre a mesma cena» (V. 2). Dass es hier als *pars pro toto* des Landes fungiert, wird spätestens im fünften und sechsten Vers deutlich, in denen in Paronomasien mit dem Begriff *ditadura* gespielt wird. Sowohl «dita» als auch «dura» repräsentieren jeweils zwei Homonyme. Das Wort «dita» bedeutet im substantivischen Gebrauch «Glück» und adjektivisch steht es für das Partizip in femininer Form des Verbs *dizer*, also zu Deutsch «besagt» oder «genannt». Der Ausdruck «dura» kann einerseits als konjugierte Verbform die dritte Person Singular des Verbs *durar* vertreten, als Substantiv für «Dauer» stehen und anderseits in der adjektivischen Verwendung so viel wie «hart» oder «schwer» bedeuten. Die verschiedenen Signifikate verschwimmen, während auf der lautlichen Ebene das Wort *ditadura* im Vordergrund steht, das durch die auseinandergezogenen Silben, die mehrfach wiederholt werden und an ein Stottern erinnern, lächerlich wirkt. Die sich überlagernden semantischen Möglichkeiten stiften Verwirrung. Zudem steht diesen sich aus der syntaktischen Abfolge von «dita» und «dura» ergebenden Bedeutungsmöglichkeiten eine weitere semantische Ebene gegenüber, welche sich aus der graphischen Aufspaltung der lautlichen Einheit *ditadura* und ihrer lexikalisierten Bedeutung ergibt (Vers 5: a dita dura dura [«das harte Glück dauert», «die besagte harte Dauer»] vs. a ditadura dura [«die Diktatur dauert», «die harte Diktatur»]; Vers 6: a dita dita dura [«das besagte harte Glück», «das besagte Glück dauert»] vs. a dita ditadura [«die besagte Diktatur»]).

So entsteht ein polymorphes Gefüge, welches durch surreale Tiermetaphern noch erweitert wird: ein winkender Maulwurf, streitende Spechte, ein enttäuschter Singvogel und ein Spiegeleier verschlingender Strauß. Der Maulwurf gilt als Metapher der Revolution, als der sich anfangs im Verborgenen abspielende Prozess, während die Vögel typische phantastisch-surreale Tierbilder darstellen.[18]

Das Gedicht «Rua Primeiro de Dezembro» stammt höchstwahrscheinlich aus den Jahren 1945–1946.[19] Es erschien zunächst in dem Gedichtband *Discurso sobre*

---

17 Es ist dokumentiert, welche Gruppe sich in welchen Cafés traf. Teilweise wurden auch die Gruppierungen nach ihren Treffpunkten benannt: u. a. Café Herminius, Café Lisboa Moderno, Café A Cubana, Café A Mexicana, Café Gelo, Café Royal. Vgl. Carlos Reis (Hg.): *História crítica da Literatura Portuguesa*, S. 137f.

18 Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler $^{2}$2012, S. 266b-267a.

19 Vgl. Cesarinys Vorwort zur zweiten Ausgabe: *Nobilíssima visão*. Lissabon: Guimarães $^{2}$1976, S. 9.

*a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952) – ohne Titel, lediglich mit der Nummer XVIII versehen. Es ist neben zwei weiteren Gedichten nicht in der Erstausgabe des Bandes *Nobilíssima Visão* von 1959 enthalten, jedoch ab der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1976.[20] Darin versah Cesariny das zuvor nur mit der Nummer XVIII gekennzeichnete Gedicht mit dem Titel «Rua Primeiro de Dezembro». Cesariny betitelte einige seiner Gedichte mit Lissabonner Straßennamen.[21] Jedoch geht die Bedeutungsreichweite in diesem Fall über eine rein topographische Verankerung der dichterisch dargestellten Szene hinaus. Vielmehr stellt der Titel das Gedicht in einen historischen Zusammenhang: Am 1. Dezember wird in Portugal der *Dia da Restauração* gefeiert, der an den Staatsstreich vom 1. Dezember 1640 erinnert, welcher die 60 Jahre andauernde Personalunion der Kronen von Portugal und Spanien beendete. Das Salazar-Regime hatte diesen Tag nationalistisch aufgeladen und nutzte ihn für gezielte Propagandaveranstaltungen. Somit stellt Cesariny sein Gedicht ganz deutlich in den Kontext der portugiesischen Geschichte, widmet den Tag aber in keiner Weise der lyrischen Feier portugiesischen Nationalgefühls. Stattdessen stellt er die Verklärung und Verzerrung der Geschichte und den damit verbundenen Nationalismus einer surrealen Szene gegenüber, die er in der Lokal- und Temporaldeixis als portugiesischen Alltag kennzeichnet. Darin ist der winkende Maulwurf ebenso als Metapher für die Spitzel der PIDE zu lesen, die sich tatsächlich auch in Cafés aufhielten, die als Treffpunkt von Regime-Kritikern bekannt waren. Dieser Lesart folgend erinnern die schimpfenden Vögel, die über die Diktatur streiten, ohne sie zu benennen und sie vorsichtig als «schade» bezeichnen, daran, dass im öffentlichen Raum keine freie Meinungsäußerung möglich war, vor allem keine kritische Hinterfragung der zeitgenössischen Darstellungen portugiesischer Geschichte.

## III Herberto Helder (1930–2015)

Herberto Helder wollte sich zwar nicht zu einer der surrealistischen Gruppierungen gezählt wissen, in der Praxis seines Schreibens offenbart sich jedoch, dass der Surrealismus für seine Poesie ein wichtiger Fluchtpunkt war. Man findet surrealistische Bilder, Erotismus, Alchemie, Okkultismus, ungewöhnliche Erzählweisen.[22] Diese vermischt Helder mit verschiedenen anderen Elementen und

**20** Vgl. Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal*, S. 318f., S. 344f.
**21** Vgl. Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal*, S. 321f.
**22** Vgl. Carlos Reis (Hg.): *História crítica da Literatura Portuguesa*, S. 145f.

Themen. Für ihn steht die Sprache selbst im Zentrum seiner Dichtung, so dass seine Lyrik auch Elemente der experimentellen und konkreten Poesie aufweist.

Helder übte sein Leben lang die verschiedensten Berufe und Tätigkeiten aus – von 1958 bis 1960 auch in Frankreich, den Niederlanden und Belgien. Diese Erfahrung war für ihn einschneidend, wie er später in *Photomaton & Vox* (1979) bestätigte:

> *Ora, em Paris tive uma visão. Uma coisa formidável. Não estava bêbado nem drogado. Um bocado de solidão apenas. Uma visão prometida desde sempre. Subitamente desabrocha. É o sinal de que um ciclo se completou. Então a gente desata a escrever desesperadamente, publica livros.*[23]

Er beschreibt, dass die Auslandserfahrung seinen künstlerischen Ausdruck klarer und dringlicher werden ließ. Im selben Band bekennt er ebenso: «a poesia é feita contra todos».[24] Helder schrieb jedoch nicht gegen konkrete Ereignisse oder gesellschaftliche Phänomene seiner Zeit an, sondern gegen die Sprache seiner Zeit. Seine Texte widersetzen sich der traditionellen lyrischen, der religiösen und der autoritären Sprache, welche den salazaristischen Diskurs beherrschten. Auch in seiner Dichtung kommt das Prinzip der ‹Dichtung gegen alle› zum Ausdruck:

O Poema[25]

1 Um poema cresce inseguramente
2 na confusão da carne.

---

**23** Herberto Helder: (ramificações autobiográficas). In: Ders.: *Photomaton & Vox*. Lissabon: Assírio & Alvim 1979, S. 27–30, hier S. 28. «Also, in Paris hatte ich eine Vision. Eine tolle Sache. Ich war weder betrunken noch stand ich unter Drogen. Nur ein bisschen Einsamkeit. Eine von jeher versprochene Vision. Plötzlich eröffnet sie sich. Das ist das Zeichen, dass eine Phase abschließt. Dann fängt man plötzlich verzweifelt an zu schreiben, veröffentlicht Bücher.» Meine Übersetzung.

**24** Herberto Helder: *Photomaton & Vox*, S. 167.

**25** Herberto Helder: *Poesia toda*. Lissabon: Assírio & Alvim 1990, S. 26 f. Aus dem Band *O Colher na Boca* von 1961. «Das Gedicht // Ein Gedicht wächst auf unsichere Weise / im Durcheinander des Fleisches. / Erhebt sich noch ohne Worte, nur Wildheit und Lust, / vielleicht wie Blut / oder Schatten des Blutes durch die Kanäle des Seins. // Draußen existiert die Welt. Draußen, die strahlende Gewalt / oder die Weinbeeren aus denen wachsen / die kleinen Wurzeln der Sonne. / Draußen, die authentischen unveränderlichen Körper / unserer Liebe, / Flüsse, der große äußere Frieden der Dinge, / schlafende Blätter die Stille / – die theatralische Stunde des Besitzes. // Und das Gedicht wächst während es alles in seinen Schoß nimmt. // Und keine Macht zerstört mehr das Gedicht. / Unhaltbar, einzig, / dringt es in die liegenden Häuser in den Nächten / und die Lichter und die Finsternis um den Tisch herum / und die gestützte Kraft der Dinge, / und die runde und freie Harmonie der Welt. / – Unten kennt das perplexe Instrument nicht / das Rückgrat des Mysteriums. // – Und das Gedicht stellt sich gegen das Fleisch und gegen die Zeit.» Meine Übersetzung.

Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
rios, a grande paz exterior das coisas,
folhas dormindo o silêncio
– a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as casas deitadas nas noites
e as luzes e as trevas em volta da mesa
e a força sustida das coisas,
e a redonda e livre harmonia do mundo.
– Em baixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

– E o poema faz-se contra a carne e o tempo.

Das lyrische Ich beschreibt das Entstehen eines Gedichts in einer Art Metamorphose: der poetische Text ist ein Körper, der aus einem anderen, einem fleischlichen Körper erwächst. Dieses wachsende Gedicht ist zunächst noch immateriell – «sem palavras» (V. 3) – und wird klar von der Außenwelt abgegrenzt: «Fora existe o mundo» (V. 6). In Vers 14 nimmt das Gedicht alles in sich auf, wodurch es weiter wächst und unzerstörbar wird: «E o poema cresce tomando tudo em seu regaço. // E já nenhum poder destrói o poema.» (V. 14–15). In dem vom lyrischen Ich beschriebenen Universum ist es das mächtigste Element. Die Bilder, mit denen die Macht des Gedichts beschrieben wird, wie zum Beispiel sein nächtliches Eindringen in die Häuser (V. 17), lassen es unheimlich erscheinen.

Im letzten Vers «– E o poema faz-se contra a carne e o tempo.» (V. 23) wird mit «carne» ein Rückbezug zur ersten Strophe markiert. Das Gedicht richtet sich folglich auch gegen seinen eigenen Ursprung, aus dem es gewachsen ist, und wird damit vollkommen eigenständig. Zugleich wird mit «contra [...] o tempo» (V. 23) die überzeitliche Kraft des Gedichts hervorgehoben.

In diesem metapoetischen Gedicht macht Herberto Helder die Kraft sprachlicher Bilder evident und hebt die Autonomie des Kunstwerks hervor, dessen widerständiges Potential allein gegen alles standhält, auch gegen die Tradition,

aus der es entstanden ist. Dabei verwendet Helder mit der Metamorphose ein starkes surrealistisches Bild, das als künstlerische Maßnahme der Entfremdung der Realität dient.[26] Die Metamorphose wird hier jedoch nicht vollkommen abgeschlossen, sondern erscheint am Ende des Gedichts als ein unendlich wirkender, gegen Raum und Zeit gerichteter kreativer Prozess.

Durch den Entwurf des Gedichts als einen eigenen Körper – ein Bild, das die Dichtung Helders durchzieht, – entwirft Helder eine Poetik, in der die Poesie sich von ihrem literaturgeschichtlichen Kontext emanzipiert und vollkommene Autonomie erreicht. Damit verkörpert das Gedicht die Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerks und der Unabhängigkeit der Kunst von moralischen Zwecken und von staatlicher Bevormundung – eine Vorstellung, die einen Gegendiskurs zum Salazarismus bildet, der für einen restriktiven Diskurs und eine strenge Zensur im Presse- und Verlagswesen steht.[27]

## IV Luíza Neto Jorge (1939–1989)

Auch für Luíza Neto Jorge war der Surrealismus ein Ausgangspunkt ihres dichterischen Werks. In ihren Texten finden sich typische Metaphern, Aufzählungen, Nonsense, Alchemie, tierische Bilder. Sie lebte von 1962 bis 1970 in Paris. Dort arbeitete sie unter anderem in einer Buchhandlung und veröffentlichte drei ihrer Werke: *Terra Imóvel* (1964), *O Seu a Seu Tempo* (1966) und *Dezanove Recantos* (1969).

Viele ihrer Gedichte können als Zeitkritik gelesen werden, vor allem an biologistischen Auffassungen von Geschlechterdifferenz und der Einschränkung sexueller Freiheit. Ihr surrealistischer Stil zeigt sich u. a. in Ironie und Sarkasmus, komplexer Bildsprache, chaotischen Aufzählungen und phonetischen Paronomasien. Dabei setzt sie sich in metapoetischen Gedichten auch mit der Rolle der Kunst in der Gesellschaft auseinander. Viel deutlicher widersetzt sie sich jedoch der patriarchalischen Familien- und Sexualmoral. Ihr Gedicht «A divisibilidade: a visibilidade a dois» beschreibt in vielschichtigen Bildern die vereinfachenden Mechanismen im Diskurs über Geschlechterdifferenz anhand von binären Spaltungen:

---

**26** Zur Bedeutung der Metamorphose im Surrealismus vgl. Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: Beck 2006, S. 144f.

**27** Zum Diskurs der Salazaristen vgl. Michael Scotti-Rosin: *Die Sprache der Falange und des Salazarismus: eine vergleichende Untersuchung zur politischen Lexikologie des Spanischen und Portugiesischen*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1982.

A divisibilidade: a visibilidade a dois[28]

A mulher divide-se em gestos particulares
o homem divide-se também. Se o átomo é
divisível só poeta o diz.

a mulher divide-se em gestos
extremos coloridos arenosos destilados.

dois homens são duas divisões de uma
casa que já foi um animal de costas
para o seu pólo mágico.

A divisibilidade da luz aclara os mistérios.
A mulher tem filhos. Descobrem-se
partículas soltas um dedo mínimo
o peso menos pesado da balança
um cabelo eloquente em desagregação

Gestos estrídulos dividem a mulher
o homem divide-a ainda.

Aus der Flut von teilweise unauflösbaren Bildern ragt der einfach strukturierte Hauptsatz «A mulher tem filhos.» (V. 10) als Kontrast zum restlichen Gedicht heraus. Dieser kurze Satz verweist auf den körperlichen Unterschied zwischen Mann und Frau in Bezug auf die menschliche Reproduktion. Diese Differenz diente wiederum in den unterschiedlichsten philosophischen Traditionen als Argument für eine intellektuelle Minderwertigkeit der Frau, so dass der Satz ebenso auf diese Denktraditionen und das in patriarchalischen Gesellschaften traditionelle Verwiesensein der Frau auf die Rolle der Mutter ins Gedächtnis ruft.

Dagegen führt der Rest des Gedichts ein viel komplexeres, da mehrfach spaltendes und so differenzierendes Beziehungsgeflecht vor Augen. Durch den Titel wird zunächst darauf angespielt, dass erst die binäre Teilung zur Sichtbar-

**28** Luíza Neto Jorge: *Poesia 1960–1989*. Herausgegeben von Fernando Cabral Martins, Lissabon: Assírio & Alvim 1993, S. 120. Zuerst erschienen in *O Seu a Seu Tempo* (1966). «Die Teilbarkeit: die Sichtbarkeit zu zweit // Die Frau teilt sich in eigenen Gesten / der Mann teilt sich auch. Wenn das Atom / teilbar ist, sagt es nur der Dichter. // die Frau teilt sich in Gesten / extremen bunten sandigen destillierten // zwei Männer sind zwei Räume eines / Hauses das schon ein Tier war mit dem Rücken / zu seinem magischen Pol // Die Teilbarkeit des Lichts erhellt die Mysterien. / Die Frau hat Kinder. Man entdeckt / freie Teilchen einen kleinen Finger / das weniger schwere Gewicht der Waage / ein eloquentes Haar in Auflösung // Surrende Gesten teilen die Frau / der Mann teilt sie auch.» Meine Übersetzung.

keit führt – also ähnlich wie in Saussures Zeichentheorie, nach der die Bedeutung oder der Wert eines Zeichens nicht aus sich selbst heraus bestimmbar ist, sondern immer durch die Differenz zu einem anderen Zeichen. Im Gedicht von Luíza Neto Jorge bleibt es jedoch nicht bei einer einzigen Teilung. Sowohl die beschriebene Frau als auch der Mann teilen sich wiederum in viele kleine Partikel auf (V. 1–2). Durch den Verweis auf die Kernspaltung (V. 2) wird auf die bei jeder Teilung freigesetzte Energie verwiesen. Gleichzeitig entfalten die angedeuteten Gender- und Identitätsfragen durch die Assoziation der Kernphysik sowie die darauf folgenden surrealistischen Bilder, die jeweils Abspaltungen oder Teilungen beschreiben, eine bedrohliche Kraft. Dass diese zersetzende Bedrohung nicht nur, aber vor allem die Frau betrifft, wird im letzten Vers deutlich: «o homem divide-a ainda» (V. 15). Die Verwendung physikalischer Begriffe steht zudem traditionell biologistischen Assoziationen von Fruchtbarkeit gegenüber, die in «A mulher tem filhos» (V. 10) aufgerufen werden.

In der Poesie von Luíza Neto Jorge stellen Genderfragen und die Selbstentfremdung innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaft ein wesentliches Thema dar, das in surrealistischen Bildern verarbeitet wird. Den surrealistischen Anspruch der Entfremdung, die Herberto Helder im zuvor angeführten Beispiel durch die Beschreibung einer Metamorphose bewirkt, erzielt Luíza Neto Jorge in «A divisibilidade: a visibilidade a dois» einerseits durch die mit physikalischen Begriffen durchsetzte Sprache und andererseits durch die Unauflöslichkeit der beschriebenen Beziehung in binäre Oppositionen. Die Darstellung von Frauen als zersplitterte Wesen wird in anderen Gedichten Jorges in ähnlichen Bildern deutlich, zum Beispiel in «Objecto Propagado ao Mar», in dem eine Frau als aus Sandkörnern bestehend beschrieben wird.

Wie in allen nationalistischen Diktaturen Europas wurden auch in Portugal unter Salazar wieder traditionelle Rollenbilder gestärkt, um deren Aufbrechen durch urbane Erfahrungshorizonte zu verhindern. Die Rolle der Frau war dabei ausschließlich an die Familie gebunden. Jede andere Tätigkeit wurde vom Regime als unmoralisch dargestellt. Diese Vorstellung wurde durch einen Diskurs gefestigt, in dem der Begriff *família* und die mit der Familie verbundenen Konnotationen mitsamt der innerfamiliären Hierarchie auf den Staat übertragen wurde. Das Staatsoberhaupt galt darin als Familienvater, der mit angemessener Strenge für eine streng hierarchisierte Ordnung sorgte.[29] Ein Text, der wie dieser das als eindeutig dargestellte Rollenverhältnis von Mann und Frau entfremdet und in beunruhigenden und bedrohlichen Bildern beschreibt, richtet sich somit immer auch gegen die Ordnung des Staates.

**29** Vgl. Michael Scotti-Rosin: *Die Sprache der Falange und des Salazarismus*, S. 258f.

# V Schlussbemerkung

Das künstlerische Zentrum Paris ist für die drei behandelten Autorinnen und Autoren von unterschiedlicher Bedeutung. Mário Cesariny betrachtete Paris als Teil seiner Heimat und kehrte oft dorthin zurück. Herberto Helder beschreibt es als künstlerische Offenbarung. Luíza Neto Jorge war am längsten mit Paris verbunden und verarbeitete die Bewegungen der 60er Jahre in ihren Texten. Obwohl Mário Cesariny, Herberto Helder und Luíza Neto Jorge drei unterschiedlichen Künstlergenerationen angehören, sind ihre literarischen Innovationen alle auf den Surrealismus zurückzuführen. Während Cesariny noch stark in der Tradition Bretons verankert ist, entwickeln Helder und Jorge ihr surrealistisches Erbe in verschiedene Richtungen weiter. Dabei wird das widerständige Potential surrealistischer Elemente – mal sehr deutlich, mal sehr subtil – zum Modus ihrer jeweils individuellen Kritik. So unterstreichen sie durch ihre individuelle kreative Weiterführung des Surrealismus dessen politische Dringlichkeit.

# Literaturverzeichnis

Abreu Jardim, Luciana: Antonin Artaud e Mário Cesariny: desconstruções da metáfora solar. In: *Navegações* 9, 2 (2016), S. 144–150.

Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft [1951]. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 49–68.

Adorno, Theodor W.: Engagement [1962]. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 409–430.

Almeida, Diana V.: Corpo Convulso: Erotismo e Subversão em Luíza Neto Jorge. In: Cristina Pratas Cruzeiro/Rui Oliveira Lopes (Hg.): *Arte e Género: Mulheres e Criação Artística*. Lissabon: CIEBA/FBAUL 2012, S. 162–170.

Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2009.

Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage, Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2012.

Cândido Franco, António: Primeira Nota sobre o Surrealismo Português. In: Isabel Meyrelles (Hg.): *Poéticas Pós-Pessoa – Antologia do Surrealismo e suas derivações em Portugal*. Bd. I. Edição bilingue – Português e Francês. Lissabon: Galeria Perve 2013, S. 4–13.

Cesariny, Mário (Hg.): *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lissabon: Guimarães Editores 1961.

Cesariny, Mário: *A intervenção surrealista*. Lissabon: Ed. Ulisseia 1966.

Cesariny, Mário: *Nobilíssima visão*. Lissabon: Guimarães ($^1$1959) $^2$1976.

Cuadra, Claudia: *António Pedro und sein künstlerisches Schaffen. Poesie, Intermedialität und Schöpfertum*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016 (Imagines. Interdisziplinäre Studien zur poetischen Einbildungskraft, Bd. 2).

Helder, Herberto: *Poesia toda*. Lissabon: Assírio & Alvim 1990.

Klobucka, Anna: *O formato mulher: As poeticas do feminino na obra de Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta e Luíza Neto Jorge*. Harvard University: ProQuest Dissertations Publishing 1993.

Marinho, Maria de Fátima: *O surrealismo em Portugal*. Lissabon: Imprensa Nacional, Casa da Moeda 1987.

Marinho, Maria de Fátima: Poesia portuguesa 1960–1990: A experiência dos limites. In: *Iberoromania* 34 (1991), S. 41–54.

Reis, Carlos (Hg.): *História crítica da Literatura Portuguesa*. Bd. IX: *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lissabon: Editorial Verbo 2005.

Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: Beck 2006.

Scotti-Rosin, Michael: *Die Sprache der Falange und des Salazarismus: eine vergleichende Untersuchung zur politischen Lexikologie des Spanischen und Portugiesischen*. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1982.

Siepmann, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: C. H. Beck Verlag 2004.

Verena Dolle

# Ein «Brasilianer» in Paris: Vicente Huidobro

angekommen
aufgebrochen

gastling[1]

## I Einleitung: Migration und Avantgarde – ein inspirierendes Treffen?

Den Neologismus «Gastling» des spanisch-deutschen Dichters J.F.A. Oliver zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen nehmend, mit dem dieser im Gedichtband gleichen Titels (1993) die zwiespältigen Erfahrungen eines Migranten in einem fremden Land zum Ausdruck gebracht hat, widmet sich dieser Beitrag der Frage, wie Migrationserfahrung und kulturelle Innovation im Werk von Vicente Huidobro (1893–1948), einem der herausragenden chilenischen Dichter des 20. Jahrhunderts, ineinanderwirken. Huidobro ist über Jahre hinweg Teil der internationalen polyglotten Avantgardebewegungen in Paris gewesen, wo er von Ende 1916 bis 1925 und von 1927 bis 1932 lebte. Er gilt vielen als Begründer der lateinamerikanischen (literarischen) Avantgarden, der avantgardistische Ideen von Paris aus nach Lateinamerika transportierte und den chilenischen lyrischen Diskurs um das Thema der Mobilität, des technischen Fortschritts und der Modernisierung bereicherte.[2]

Zugleich gilt Huidobro, der bereits von Chile aus vor 1916 durch die Herausgabe seiner Zeitschriften in Kontakt mit europäischen Schriftstellern und den dortigen avantgardistischen Überlegungen, wie etwa dem Futurismus, stand,

---

1 José F.A Oliver: *Gastling*. Berlin: Das Arabische Buch 1993, S. 9.

2 So etwa Jorge Schwartz: Chile. In: Ders.: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991, S. 65–68, Alfredo Bosi: La parábola de la (sic) vanguardias latinoamericanas. In: Jorge Schwartz (Hg.): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991, S. 62, Nelson Osorio Tejeda: Prólogo. In: Ders. (Hg.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988, S. XX und Octavio Paz: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral [3]1990 (Biblioteca de Bolsillo); zu Huidobro und Chile, vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro. In: Patricio Lizama/María Inés Zaldívar: *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 447.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-015

unbestritten als Katalysator für die spanischen Avantgardebewegungen.[3] Dies wird deutlich an Äußerungen der Madrider Akteure Rafael Cansinos-Assens und Guillermo de Torre, die auf Huidobro als denjenigen verweisen, der ihnen im Sommer 1918 von Paris aus die neuen Dichter und Strömungen, darunter den von ihm selbst vertretenen *creacionismo*, nahebrachte.[4]

Huidobro bekannte sich nicht nur enthusiastisch zu Paris, das zum Kristallisationspunkt einer kosmopolitischen und polyglotten, international mobilen Avantgarde wird, die ihre Ideen in andere Räume innerhalb und außerhalb Europas trug und Wien, der Hauptstadt des 1918 zusammengebrochenen Habsburgerreiches, den Rang als kulturelles Zentrum zunehmend ablief.[5] Auch sein Werk ist von dem Aufenthalt entscheidend geprägt: Zum einen verfolgte er über Jahre hinaus eine zweisprachige Publikationsstrategie und publizierte seine Gedichtbände zwischen 1917 und 1925 zuerst auf Französisch, dann auf Spanisch, um sowohl ein franko- als auch ein hispanophones Publikum zu erreichen, zum anderen ist er der einzige der in Paris tätigen, oft nicht aus Frankreich stammenden (literarischen) Avantgardisten, der eine spezifische Übersetzungstheorie, nämlich von der uneingeschränkten Übertragbarkeit von einer in eine andere Sprache postuliert.[6] Die Forschung hat sich bisher vor allem Huidobros avantgardistischen Ideen, dem *creacionismo*, seinen Erneuerungen der spanischsprachigen Lyrik und seiner Übersetzungstheorie gewidmet, den Blick dabei aber eher

---

**3** Vgl. Esther Sánchez-Pardo: Vicente Huidobro and William Carlos Williams. Hemispheric Connections or How to Create Things with Words. In: *International Yearbook of Futurism Studies* 7 (2017), S. 185; Victoriano Alcantud: Creacionismo y cubismo literario: Vicente Huidobro, «el que trajo las gallinas». In: Victoriano Alcantud (Hg.): *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918–1925)*. Granada: Ed. Comares, S. 106f.

**4** So Cansinos in der Zeitschrift *Cosmópolis* von 1918: «el creacionismo […] cuya paternidad compartió (Huidobro) allá en París con otro singular poeta Pedro Reverdy […] y cuyo evangelio práctico recogió en un libro, *Horizon carré*» (Victoriano Alcantud: *Hacedores de imágenes*, S. 133). Morales hebt die Katalysatorfunktion des Chilenen hervor: «la irrupción de un elemento exterior para que el mecanismo se ponga en marcha»; (André Morales: Huidobro en España. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1409–1422, hier 1411). Madrid bot Huidobro als Reisendem zwischen der europäischen Metropole Paris und Chile – quasi auf der Durchreise über Madrid und Cádiz – eine Plattform, die er in Paris aus verschiedenen Gründen (sprachliche Hürde des Französischen, Konkurrenz anderer Dichter) nicht für sich allein hatte. Vgl. zur Beziehung zwischen den spanischen Avantgardisten und Huidobro zwischen 1918 und 1925, Victoriano Alcantud: *Hacedores de imágenes*, v. a. S. 106–133.

**5** Vgl. Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés. In: Patricio Lizama/María Inés Zaldívar (Hg.): *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 485.

**6** Vgl. Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability. In: *Fragmentos: Revista de Lingua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina* 3, 1 (1990), S. 61.

weniger auf die Rolle gerichtet, die der Status als Migrant in seinem Schaffen spielt.[7] Im Folgenden soll diesem Aspekt, ausgehend von Flussers Überlegungen zu Migration als Voraussetzung für Freiheit und Kreativität, nachgegangen und Huidobros – oftmals polemische – Stellungnahmen der Pariser Jahre neu beleuchtet werden.

## I.a Avantgarde

Huidobro begibt sich auf der Flucht vor dem chilenischen Provinzialismus Ende 1916 in den *hot spot* des avantgardistischen Kunstschaffens, Paris.[8] Hier sind seit den 1900er Jahren vor allem Künstler unterschiedlicher Nationalitäten aktiv, die tradierte, akademische Formen des Kunstschaffens in allen Bereichen – Bildhauerei, Malerei, Literatur, Musik – in Frage stellen, die über disziplinäre Grenzen der Künste miteinander vernetzt sind und in Austausch stehen und neue erproben.[9] Auch wenn es sich als schwierig herausstellt, den Begriff der Avantgarde allgemeingültig zu definieren, so lässt sich doch ein gewisser gemeinsamer Nenner bestimmen: künstlerische Verfahren, die je nach Umfeld und in Abhängigkeit von der historischen Situation (künstlerisch und politisch) innovativ sind, sich gegenüber Bestehendem oftmals radikal programmatisch als Ruptur abgrenzen, und von als «erstarrt» verstandenen Ausdrucksformen und -weisen Abstand nehmen. Für die historischen Avantgarden des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, in denen der Chilene sich bewegte, ist auch die Frage maßgeblich, wie technischer Fortschritt, Modernisierung und Industrialisierung angemessen künstlerisch/literarisch verarbeitet werden können.[10] Innovatives Potential kann aber auch in der (Wieder-)Anknüpfung an (vergessene oder gering geschätzte) literarische Traditionen liegen, wie etwa bei der spanischen *generación de 1927*, die die über Jahrhunderte «verpönten» spanischen Barockdichter wie etwa Góngora wieder aufwertete.

7 Forschungsstand s. Fußnote 21.

8 Explizit hat Huidobro mit seiner Ankunft in Paris weniger den Anschluss an die spanischen als vielmehr an die nicht-spanischen Kreise gesucht (vgl. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, S. 202; René de Costa: *Careers of the Poet*. Oxford: University Press 1984, S. 59).

9 Es sind auch Künstlerinnen in den Avantgardebewegungen tätig gewesen, deren Schaffen aber durch die zeitbedingt größere Sichtbarkeit der Männer und den wissenschaftlichen Fokus (von Männern) auf sie in den Hintergrund trat. Erst in jüngerer Zeit werden sie stärker in den Blick genommen, vgl. etwa für den deutschen Raum: Ingrid Pfeiffer/Max Hollein (für die Schirn Kunsthalle Frankfurt) (Hg.): *STURM-FRAUEN. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*. Köln: Wienand Verlag 2015.

10 Vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro, S. 447.

Für die oben genannten historischen Avantgarden sei hier der Definition des mexikanischen Schriftstellers Padilla gefolgt:

> Las vanguardias fueron el último destello, la consumación del Romanticismo, pero fueron también el anticipo de la hiperpenetración del capitalismo en todos los dominios de la vida actual, incluido el del arte. En las vanguardias está el deseo de negarlo todo y experimentarlo todo, pero también la hábil gestión del capital semiótico, la inserción en el mercado del arte, la negociación con la cultura de masas.[11]

Basierend auf Octavio Paz (1990) sieht Padilla sie als letzte Ausprägung der Romantik, mit ihrer Absolutsetzung der Kunst, ihrem Negierungscharakter, verweist aber gleichwohl auf die Vorwegnahme («anticipo») des Kapitalismus und seinen Einfluss auf alle Bereiche sowie auf ein merkantiles Bewusstsein der Künstler, die ganz gezielt bestimmte (Massen-)Märkte und globale Zielgruppen in den Blick nehmen würden.[12] Eymar stellt den «afán cosmopolita» der avantgardistischen Ästhetik heraus.[13]

Waldo Rojas verweist in seiner Charakterisierung der historischen Pariser Avantgarden zwar ebenfalls auf die Suche nach neuen ästhetischen Verfahren und die Abgrenzung vom Bestehenden als gemeinsamen Nenner, doch geht er stärker noch auf den Druck der Vermarktung der Ideen als etwas Neues und vor allem auf soziale Praktiken wie den Konkurrenzkampf innerhalb von und zwischen Gruppen um (mediale) Aufmerksamkeit ein, der sich in z. T. erbittert ausgefochtenen Ansprüchen auf die Originalität der eigenen Ideen und ebenso erbittert formulierten Vorwürfen des Plagiats manifestierte, die die beteiligten Künstler dazu zwang, Position für oder wider etwas oder jemanden zu beziehen.[14]

---

**11** José Ignacio Padilla: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje. In: Ders.: *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre la poesía latinoamericana*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2014, S. 199.

**12** Konkret verweist Padilla darauf, dass Huidobro global – d. h. in der westlichen Hemisphäre – sehr aktiv war, und nicht nur Frankreich, Spanien und sein Heimatland Chile, sondern auch die USA (sowohl New York als auch Hollywood) und England bereiste (José Ignacio Padilla: *El terreno en disputa es el lenguaje*, S. 202) und damit die Verwaltung des eigenen «semiotischen Kapitals» in die Hand nahm.

**13** Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón. In: Pierre Civil/Françoise Crémoux (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2010, S. 130.

**14** »[...] una multitud de movimientos espirituales, escuelas literarias y artísticas cuya novedad radical o pretendidamente tal se acogía a la etiqueta colectiva de un apelativo aparejado del sufjo *ismo* y a menudo desconcertante. Bajo esa bandera son innumerables los grupos en buena parte muy juveniles que surgen día a día –y día a día se extinguen– dando cuenta en efímeras revistas o

Für Huidobro ist festzuhalten, dass er sich bereits als Avantgardist versteht, bevor er nach Paris kam, denn sein poetisches Manifest «Non serviam», in dem er die Abkehr von einer mimetischen Kunst postuliert, trug er 1916 in Buenos Aires vor. In Paris bringt er sich sofort in avantgardistische Kreise ein: durch Mitarbeit an bzw. Gründung und Mit-Finanzierung von – meist – kurzlebigen Zeitschriften wie *Nord-Sud* (14 Ausgaben von März 1917 bis Oktober 1918). Er verschreibt sich dem von der Malerei von Juan Gris und Pablo Picasso inspirierten literarischen Kubismus und Simultaneismus, der von Guillaume Apollinaire und Pierre Reverdy aufgenommen wurde,[15] dem Ausprobieren der Grenzüberschreitung hin zur visuellen Dichtung, er produziert «poemas pintados» und sieht sich als Begründer des *creacionismo*, eines nicht referentiell und anekdotisch arbeitenden lyrischen Schaffensprozesses, der den *modernismo* Daríoscher Prägung hinter sich lassen will, eine kosmopolitische Poetik des Primats des Bildes vor der sprachlichen Transferierbarkeit von Lyrik postuliert, und eine Entgrenzung der Literatur hin zu anderen universalen Künsten wie Musik, Malerei und Bildhauerei einfordert. Er verfolgt zusammen mit der ukrainischstämmigen Künstlerin Sonia Delaunay ein für die damalige Zeit innovatives Projekt der Verbindung von Mode und Literatur und wendet sich schließlich dem neuen Medium der Zeit, dem (Stumm-)Film zu: Er verfasst Drehbücher, setzt sich mit filmischer Schreibweise auseinander und schreibt einen Roman über einen genuin spanischen Heroen, den Cid, den er in die Zukunft transferiert. In seinem Langgedicht *Altazor* (1931) verarbeitet er sprachliches, nicht mehr semantisierbares Klangmaterial (v.a. im letzten Gesang) und beschreitet damit für die spanischsprachige Literatur der Zeit absolutes Neuland. Daneben verfasst er im Stil der Zeit programmatische Manifeste, die bei ihm oft sehr autobiographisch geraten und einen gewissen Verteidigungsgestus enthalten (s.u.).

---

panfletos del nacimiento de nuevas tendencias y doctrinas estéticas, enarbolando manifiestos y proclamas, acompañadas de polémicas encarnizadas de precedencia temporal y reclamo de pergaminos de anterioridad, de litigios de plagio o sencillamente querellas inherentes a la estrategia del exclusivismo a ultranza de cada grupo, dando cuenta en suma de una voluntad imperiosa de ruptura con el estado de cosas vigente y de su hostilidad exasperada hacia la tradición» (Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés, S. 481).

**15** Vgl. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, S. 176.

## I.b Migration und Huidobros ‹privilegierte Mobilität›

In der Fokussierung auf die avantgardistischen Aktivitäten eines einzelnen kann schnell aus dem Blick geraten, dass künstlerisches Schaffen und Erfolg bzw. Sichtbarkeit auch von anderen Faktoren abhängen oder beeinflusst werden, konkret von der Migrationssituation der beteiligten KünstlerInnen und ihrem Verhältnis zur aufnehmenden Mehrheitsgesellschaft und ihrer (alten) Heimat. Deshalb ist es aufschlussreich, sich zu vergegenwärtigen, dass Huidobro trotz seiner (zuerst) auf Französisch publizierten Gedichtbände (zwischen 1917 und 1925) in französischen Literaturgeschichten zu den historischen Pariser Avantgarden nicht bzw. nur marginal erwähnt wird.[16] Ebenso, dass es m.W. keine Interviews mit ihm in französischen Organen, sondern nur in spanischsprachigen gibt, wo er dann aber z.T. als in Chile geborener französischer Dichter (s.u.) tituliert und ihm ein starker Assimilationswille unterstellt wird. Schließlich, dass Huidobro von französischen Zeitgenossen in seiner Rolle in der Pariser Szene als ‹marginal› und unbedeutend, ja sogar als «Brasilianer» wahrgenommen wurde.[17] Auch wenn dieser Jahrzehnte später erfolgten Attribuierung mit gewisser Skepsis zu begegnen ist, so lässt sich zumindest erahnen, mit welcher Ignoranz und Arroganz ein Zugereister/Migrant konfrontiert werden konnte und welche Maßnahmen er ergreifen musste, um beachtet zu werden, oder, mit Bourdieu bzw. Padilla gesprochen, um sein semiotisches Kapital gewinnbringend anlegen zu können.

Vicente Huidobro, der Ende 1916 mit Ehefrau und Kindern bis 1925 und dann von 1928 bis 1932 seinen Hauptwohnsitz in Paris nahm, kann wie viele andere KünstlerkollegInnen aus der Pariser Avantgardeszene, etwa Guillaume Apollinaire, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Sonia Delaunay, der Elsässer Hans (Jean) Arp oder Tristan Tzara, als Migrant gelten, denn als «Wanderung» zählt jede dauerhafte oder vorübergehende Wohnsitzverlagerung (in ein anderes Land).[18] Da er während dieser Zeit zwischen seinen Wohnorten in Paris und Chile regelmäßig pendelte und damit seine «soziale Bindung an die Herkunftsgesellschaft beibehielt», die Beziehung zum Heimatland Chile weder medial noch persönlich abbricht, sondern seine Aufenthalte dort mit Interviews und Artikeln entsprechend

16 Vgl. Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés, S. 472f.

17 So Gonzalo Rojas 1994, der sich seinerseits an ein Gespräch mit Benjamin Péret, Vertreter des Surrealismus, im Jahr 1953 erinnert (vgl. Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés, S. 473, Nr. 3). Vgl. auch De Costa: *Careers of a Poet*.

18 Vgl. Petrus Han: *Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, Politische Konsequenzen, Perspektive*. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft $^{2}$2005, S. 9.

flankiert und da er sogar für das Amt des Präsidenten der Republik 1925 und für das Parlament jeweils erfolglos kandidierte, lässt er sich auch als Transmigrant bezeichnen.[19]

Bei Huidobros Wohnsitzverlagerung von Chile nach Paris im Jahre 1916 handelt es sich nicht um ein Verlassen müssen, sondern um «privilegierte Mobilität» im Sinne Lipphardts,[20] also eine Mobilität, die ein spielerisches, flüchtiges Moment und die Möglichkeit, sich zu entziehen und jederzeit einen Ortswechsel vorzunehmen, inklusive Rückkehr, einschließt – anders als bei vielen anderen Künstlern, Literaten und Intellektuellen des 20. Jahrhunderts, die ihre Länder wegen politischer Schwierigkeiten, Verfolgung und Angst um Leib und Leben verlassen mussten und z. T. über Jahrzehnte nicht zurückkehren durften. Es ist also irreleitend, bei ihm von Exil oder Emigration zu sprechen und entsprechende theoretische Konzepte anzuwenden. Seine Mobilität war bis auf die durch knapper werdende finanzielle Mittel bedingte Rückkehr nach Chile 1932 freiwillig.[21]

---

**19** Vgl. Ludger Pries: *Internationale Migration*. Bielefeld: Transcript [4]2013, S. 9.

**20** Vgl. Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 26/27 (2015). URL: http://www.bpb.de/apuz/208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden, S. 1–6, hier S. 4.

**21** Es liegt auf der Hand, dass im Zuge der postkolonialen Studien mehrsprachige, mobile Dichter mit ihren mehrsprachigen Werken unter dem Aspekt des Nomadentums und der Hybridisierung analysiert werden, so auch Huidobro: Der kosmopolitische, nationale Grenzen überschreitende Anspruch des Werks sowie das Nomadische in der Biographie des Chilenen wird von Vastchenko (Alexis Vastchenko: Vicente Huidobro ou la création nomade. Une poésie à l'échelle du monde. In: Beïda Chikhi (Hg.): *Destinées voyageuses. La patrie, la France, le monde*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2006) herausgestellt, der gleichzeitig eine auffällige Opposition zwischen sich als Teil eines französischen Kollektivs («Nous») und dem Anderen (dem Chilenen, der sich in einer fremden Sprache ausdrückt) aufmacht und damit Differenzen deutlich markiert. Die Mehrsprachigkeit des Werks in ihrer strategischen und poetologischen Dimension wird von Martínez/Ostrov (Carlos Démaso Martínez/Andrea Ostrov: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro. In: Axel Gasquet (Hg.): *Écrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2007), die Übersetzungspoetik und die *auto-traducciones* verschiedener Gedichte von Balderston (Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability) und Eymar (Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón; Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1950)*. Paris: Harmattan 2011) in den Blick genommen. Eine Deutung des berühmtesten Werkes Huidobros, des Langgedichts *Altazor* (1931), aus migrationstheoretischer Sicht wird von Alarcón-Arana (Esther M. Alarcón-Arana: Exilio e identidad: superación de las poéticas clásica y cristiana en *Altazor* de Vicente Huidobro. In: *Scritture Migranti* 8 (2014), S. 85f.) vorgelegt: ihr zufolge deute der Autor das traditionell negativ konnotierte Konzept von «Exil» mit Angst vor Entwurzelung (allegorisch) positiv um zur ersehnten poeti-

Lebensgrundlage und Heimat waren nicht vernichtet, er konnte sich vielmehr aufgrund des Reichtums seiner Eltern lange Zeit ausschließlich seinen literarischen Aktivitäten und den damit verbundenen Reisetätigkeiten – in Europa, in Asien, zwischen den Kontinenten – widmen. Letztere – zwischen der Begründung und dem endgültigen Aufgeben des Pariser Wohnsitzes, also 1916–1932 – wurden derart häufig von ihm selbst in Interviews wie auch in Werken herausgestellt, dass er als «nomadische Existenz» (Lipphardt) bezeichnet werden kann,[22] wie an diesem kurzen Überblick erkennbar wird:

> Als Sohn aus einer reichen, konservativ katholischen Weinbauernfamilie in Chile, einer Mutter, die Zuhause einen literarischen Zirkel unterhält, unternimmt Huidobro im Laufe seines Lebens zahlreiche transatlantische Reisen, die erste im Alter von sieben Jahren zusammen mit der Familie. Nach Besuch des Jesuitenkollegs in Santiago, einem Literaturstudium an der Universidad de Chile und verschiedenen literarischen Aktivitäten, etwa der Herausgabe einer Zeitschrift, die ihn von Chile aus in Kontakt mit europäischen avantgardistischen Autoren brachte, schifft er sich 1916 von Buenos Aires, der kosmopolitischsten Stadt Lateinamerikas, mit Frau und Kindern nach Europa ein.[23] Vom Zielhafen Cádiz aus reist er über Madrid nach Paris, wo er sich ab Dezember 1916 bis 1925 aufhält und literarisch

schen Freiheit und verbinde es mit seiner eigenen Identität als Dichter. Problematisch in ihrem Ansatz ist allerdings, dass der Exilbegriff für Huidobro nicht zutrifft, da es sich bei ihm um privilegierte Mobilität handelt und dass das die Allegorie konterkariende ironische Element von *Altazor*, auf das etwa Padilla als unauflösbare Verflechtung verweist (Ebda., S. 229f.) nicht berücksichtigt wird (s. u.). Esther Sánchez-Pardo: Vicente Huidobro and William Carlos Williams, S. 201, bezeichnet ihn als «émigré», was aufgrund seiner Biographie nicht zutreffend ist. Zur Wiederentdeckung Huidobros als Poet der Modernisierung im Chile der 1990er Jahre Pizarro (Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro, v. a. ab S. 454). Zu den französischen Gedichtbänden Huidobros, zwischen 1917 und 1925, also während des ersten Paris-Aufenthalts publiziert, ist Rojas (Waldo Rojas: En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003; Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés) maßgeblich.

**22** Lipphardt verweist auf die Konjunktur des Begriffs «Nomade» seit den 1980er Jahren, in denen sich der «Nomade […] als zentrale Theoriefigur etabliert, die für ein hohes Maß an Mobilität sowie für Freiheit, Grenzüberschreitung und Nonkonformismus steht» (Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem, S. 1). Vgl. zur Vita von Huidobro den Überblick in Cedomil Goic: Cronología. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a. : Colección Archivos 2003, S. 1385–1403 sowie Volodia Teitelboim*: Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 1997.

**23** Vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro, S. 445–447. Pizarro (Ebda. S. 446) verweist auf die Abgeschottetheit Chiles inklusive der Hauptstadt Santiago und seiner konservativen Oligarchie zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu Argentinien und Buenos Aires, das durch die Lage am Atlantik und den Transatlantikhandel ganz anderen gesellschaftlichen Einflüssen und Dynamiken, resultierend aus der Einwanderung aus Europa, ausgesetzt ist.

tätig ist. Er knüpft Kontakte mit zwei Generationen der künstlerischen, literarischen und musikalischen Avantgarde, die einen ca. 10 Jahre älter, die anderen gleich alt, mit der er zum Teil lange in Kontakt bleibt, zum Teil sich – schnell – zerstreitet: darunter die kubistischen Maler Pablo Picasso (aus Andalusien stammend) und Juan Gris (aus Katalonien), der Bildhauer jüdisch-litauischer Abstammung Jacques Lipchitz (seit 1909 in Paris), Francis Picabia und Joan Miró, Max Ernst, Paul Éluard und Blaise Cendrars, der Elsässer Hans (Jean) Arp.[24] Einige von ihnen sind wie Huidobro auch aus künstlerischen Gründen nach Paris migriert.

Unterbrochen wird dieser erste Pariser Aufenthalt durch eine Flucht vor den Wirren des Ersten Weltkrieges nach Beaulieu-près-Lorches bei Tours zusammen mit den Familien von Juan Gris und Jacques Lipchitz im Frühjahr 1918 (das einzige, was sich als erzwungene Mobilität bei ihm bezeichnen ließe), einen mehrmonatigen Aufenthalt in Madrid von Juli bis November 1918, einen kurzen Aufenthalt in Chile Ende 1918 bis Anfang 1919, um an der Hochzeit seiner Schwester teilzunehmen, sowie in der Folgezeit dann regelmäßige mehrwöchige bis mehrmonatige Aufenthalte in Madrid mit Publikations- und Vortragstätigkeiten, in denen er vielbeachtet Ideen der Pariser Avantgarde einbrachte und Kontakte zu der dortigen Intellektuellenszene aufnimmt, Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Isaac del Vando-Villar, Mauricio Bacarisse und Ramón Gómez de la Serna sowie zu dem eigentlich in Paris wohnenden Künstlerehepaar Sonia und Robert Delaunay.[25] Darüber hinaus hält er Vorträge in Berlin (1920) und Stockholm (1924) und steht in Briefkontakt mit dem Rumänen Tristan Tzara, Begründer des Dadaismus zusammen mit Hugo Ball und Hans Arp, in dessen in Zürich erscheinender Zeitschrift *Dada* (Nr. 3, 1918) er drei Gedichte aus seinem ersten auf Französisch erschienenen Band *Horizon carré* (1917) veröffentlicht, «Cow-boy», «Orage» und «Paysage», ebenso im *Almanach Dada* von Hülsenbeck 1920.[26]

Er arbeitet bei avantgardistischen Zeitschriften mit. Wegen Fragen um die Finanzierung der Zeitschrift *Nord-Sud* und die Urheberschaft des *creacionismo* kommt es 1920 zum Streit und Bruch mit Pierre Reverdy[27] und einer entsprechenden Gruppenbildung zwischen denen, die

**24** Vgl. Goic, Cedomil: Cronología. In: Vicente Huidobro*: Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u.a.: Colección Archivos 2003, S. 1383–1406, hier S. 1389f.; Padilla, José Ignacio: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje. In: Ders.: *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre la poesía latinoamericana*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 2014, S. 207–238, hier S. 207.

**25** Das Ehepaar Delaunay wurde während seiner Ferien im Baskenland von der Kriegserklärung Frankreichs überrascht und bleibt während der Dauer des Krieges auf der Iberischen Halbinsel, in Madrid bzw. Portugal (vgl. Victoriano Alcantud: *Hacedores de imágenes*, S. 145), es handelt sich also um eine kriegsbedingte Zwangsmobilität. Zu Huidobros Madridaufenthalten vgl. André Morales: Huidobro en España, S. 1411–1418.

**26** Eine positive Rezension zu «Cow-boy» in der *New York Times* macht deutlich, dass die Avantgarde über Europa hinaus rezipiert wurde, sie sich also einen internationalen Markt erschließt (vgl. Victoriano Alcantud: *Hacedores de imágenes*, S. 125), eine Rezeption, die durch manche suggestiven englischsprachigen Titel der ansonsten einsprachig Französisch oder Spanisch verfassten Gedichte sicherlich bestärkt wird (neben dem genannten Gedicht etwa auch «Globe-trotter» aus *Automne régulier* (1925), «Bay Rum» (für eine bestimmte Rumsorte) und «Hp» (für «Horsepower» als Modellbezeichnung für Automobile, herzlicher Dank an Stefan Böhm), erschienen in *Poemas árticos* (1918).

**27** Vgl. Alcantud 2014, 1129.

sich eindeutig gegen Huidobro positionieren, so u.a. Guillermo de Torre, Schwager von Jorge Luis Borges, und denen, die ihn verteidigen, so Gerardo Diego und Juan Larrea, seine spanischen «Schüler».
Im März 1925 kehrt er nach Chile zurück, nimmt dort am Junisalon teil, wo seine «poemas pintados» zusammen mit Werken von Lipchitz, Leger, Marcoussis und Picasso ausgestellt werden (vgl. Goic 2003a, 1394). Neben den künstlerischen Aktivitäten versucht er sich auf politischem Terrain und kandidiert – erfolglos – für das Präsidentenamt der Republik Chile und 1926 – ebenso erfolglos – für einen Sitz als Abgeordneter. Im August 1926 reist er wieder nach Paris, dann Mitte 1927 nach New York und Los Angeles, wo er Kontakte mit Filmschaffenden und dem Komponisten Edgar Varèse aufnimmt, der eins seiner Gedichte vertont, sowie für sein französischsprachiges Drehbuch zu Cagliostro einen Preis erhält, das er nach Scheitern der Verfilmung, tituliert als «novela-film», publiziert. Nach einem Aufenthalt in Chile reist er von dort mit einer neuen Partnerin nach Paris, wo er bis 1932 residiert, sich 1931 aber für mehrere Monate in Madrid aufhält und sowohl *Altazor* als auch *Temblor de cielo* zum Druck bringt (vgl. Morales 2003, 1418f.). Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten durch die Welt-Wirtschaftskrise gibt er seinen Pariser Wohnsitz 1932 auf und kehrt nach Chile zurück.
Dort ist er weiterhin literarisch aktiv, mit Beiträgen in Zeitschriften bzw. ihrer Herausgabe, Vorträgen, Verbindung mit der chilenischen, vom Surrealismus inspirierten Avantgarde-Bewegung Mandrágora (aktiv seit 1932, offiziell gegründet 1938), die er ebenfalls beeinflusst hat, und führt erbitterte Polemiken mit Schriftstellerkollegen in Peru und Chile.[28] Nach Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 reist er nach Spanien, nimmt 1937 in Paris am Schriftstellerkongress der Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture sowie am 2. Kongress der Intellektuellen in Valencia teil, kehrt dann aber nach Chile zurück.[29] Ende 1944 reist er als Kriegsberichterstatter für eine chilenische und eine uruguayische Zeitung als Mitglied des Siebten US-amerikanischen Heeres, z.T. im Verbund mit der Division des französischen Generals Jean de Lattre de Tassigny nach Europa. Er zieht mit den französisch-amerikanischen Truppen in Berlin ein, scheint in Hitlers Quartier in Berchtesgaden gewesen zu sein und wird im April und Mai 1945 verwundet. Danach hält er sich in London und Paris auf und reist im August 1945 über New York, Rio de Janeiro und Buenos Aires zurück nach Chile, wo er 1948 im Alter von 55 Jahren an einer Hirnblutung stirbt.[30]

Nach dem zuvor Ausgeführten zum bewegten Leben Huidobros wird ersichtlich, dass er wie ein mobiler Künstler der 1980er Jahre *avant la lettre* anmutet, den Lipphardt wie folgt kennzeichnet:

**28** Vgl. Belén Castro Morales: Ver y palpar: en el hipertexto de la escritura creacionista. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u.a.: Colección Archivos 2003, S. 1520f.
**29** Vgl. André Morales: Huidobro en España, S. 1419–1421.
**30** Vgl. ebda., S. 1419–1421. Er unternimmt damit nicht nur die für reiche Lateinamerikaner übliche (touristische) Bildungsreise in das damals noch als Zentrum der Kultur angesehene Europa mit der mythischen Metropole Paris.

> Während die traditionelle Künstlerreise neue Perspektiven durch den Aufenthalt an unbekannten Orten eröffnet hatte, rückten nun zunehmend das Unterwegssein, der Transit und das Reisen selbst in den künstlerischen Fokus. Dabei griffen Künstlerinnen und Künstler aus unterschiedlichen Disziplinen zunehmend auf Strategien, Techniken und Präsentationsformen zurück, die Bewegung und Relokalisierung gezielt aufgreifen und fruchtbar machen. Zu einem Zeitpunkt, zu dem häufige, sich über weite Distanzen erstreckende Mobilität im Kunstbereich zu einem unverzichtbaren Karriere-Asset geworden ist, inszenieren sich heute zudem viele Künstlerinnen und Künstler im Rahmen ihrer öffentlichen Selbstdarstellung als Nomaden, das heißt als dauermobile kosmopolitische Grenzüberschreiter.[31]

Zwar verweist sie darauf, dass dies als Rückgriff auf die positive Darstellung des Nomaden bei Deleuze/Guattari[32] als Theoriefigur zu verstehen sei, die in den hoch mobilen westlichen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts jedoch «ihr subversives Potenzial verloren (habe) und zur gesamtgesellschaftlichen Norm geworden [sei]».[33] Für Huidobro lässt sich dagegen konstatieren, dass seine unbezweifelbar hohe Mobilität noch nicht zur Norm geworden, sondern bereits zu Lebzeiten derart auffällig war, dass er unter den Zeitgenossen als «Handlungsreisender der Kunst» galt.[34] Zu fragen ist, inwieweit Huidobro sich in dieser Mobilität auch selbst inszeniert und sie für sein Werk fruchtbar macht, inwieweit diese Grenzüberschreitung ein subversives, etwa ein nationales Containerdenken aufbrechendes und Machtansprüche unterlaufendes Potenzial hat.

Vilem Flusser, jener Philosoph und Kultur- und Medienwissenschaftler, der in seiner Vita ein mehrfaches Exil erfahren hat,[35] hat die Frage nach Kreativität in Verbindung mit Ver- bzw. Entwurzelung (Heimat bzw. Migration) besonders in den Blick genommen und plädiert dafür, jede Form von Migration (auch Vertreibung und Exil) als positive Situation der selbstbestimmten Freiheit zu nutzen. Flusser vertritt die Ansicht, dass in dem Augenblick, in dem Migranten ihre neue (u.U. erzwungene) «Freiheit» annehmen und sich nicht einer neuen, wieder fixierenden, verschiedene Zwänge ausübenden Heimat verschreiben, besonders

---

**31** Anna Lipphardt: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem, S. 3.

**32** Er verkörpere die «Verbindung [...] dreier Aspekte: erstens Freiheit und Unabhängigkeit, zweitens Nonkonformismus und Avantgarde (oder zumindest Fortschritt) und drittens hochfrequentes Reisen über weite geografische Distanzen», Ebda., S. 3.

**33** Ebda., S. 4.

**34** Der chilenische Schriftsteller Ángel Cruchaga bezeichnet Huidobro bereits 1919 in einem Interview als «alma de viajero obsesionado por nuevas estrellas», Ángel Cruchaga: Conversando con Vicente Huidobro (1919). In: Cecilia García-Huidobro, *Vicente Huidobro. A la intemperie.* Entrevistas, S. 66.

**35** Flusser floh 1940 vor den Nazis aus Prag über London nach Brasilien, das er nach 31 Jahren in der Zeit der Diktatur verließ und seinen Wohnsitz 1972 in Frankreich nahm.

«kulturell innovativ» seien. In seinem Essay «Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit» heißt es:

> Die Heimat ist zwar kein ewiger Wert, sondern eine Funktion…, aber wer sie verliert, der leidet. Er ist nämlich mit vielen Fasern an seine Heimat gebunden […], jenseits seines wachen Bewußtseins. […] Es sind zumeist geheime Fasern, die den Beheimateten an die Menschen und Dinge der Heimat fesseln. […] Aber, nach dem Umschlagen der Vertriebenheit in Freiheitstaumel, der Frage «frei wovon?» in die Frage «frei wozu?», wird die geheimnisvolle Verwurzelung zu einer obskurantistischen Verstrickung, die es jetzt wie einen gordischen Knoten zu zerhauen gilt. Der Sich-selbst-Analysierende erkennt, dann, bis zu welchem Maß seine geheimnisvolle Verwurzelung in der Heimat seinen wachen Blick auf die Szene getrübt hat. Er erkennt nicht etwa nur, daß jede Heimat den in ihr Verstrickten auf ihre Art blendet und daß in diesem Sinn alle Heimaten gleichwertig sind, sondern vor allem auch, daß erst nach Überwindung dieser Verstrickung ein freies Urteilen, Entscheiden und Handeln zugänglich werden.[36]

Zur Freiheit des Migranten gehört, so Flusser, die Selbstbestimmung und eigene Entscheidung über Bindungen, die bei einem Nicht-Migrierten oft nicht hinterfragt werden: «[Freisein bedeutet] nicht das Zerschneiden der Bindungen an andere, sondern das Flechten dieser Verbindungen in Zusammenarbeit mit ihnen.»[37]

Zwei Fragen sollen nach dieser biographie- und detaillastigen, im Kontext der Fragestellung unvermeidlichen Einführung nun ausgehend von Lipphardts und Flussers Überlegungen weiter verfolgt werden:

1. Welche Entwürfe von Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit und Freiheit lassen sich in den Äußerungen und Praktiken des Transmigranten Huidobro finden, welche in denen der französischen Mehrheitsgesellschaft, in der er für mehrere Jahre lebte und auf die er als Neuankömmling Bezug nehmen, sich positionieren muss? Hierzu werden faktuale Texte – Vorwörter, Interviews, Manifeste – untersucht, ebenso seine oft und heftig diskutierten Publikationsstrategien.
2. Wie lässt sich die laut Flusser kreative Situation des Migranten in seinem Werk in einer poetologischen Dimension wiederfinden – wie wird Reisen, Mobilität und Grenzüberschreitung und (Nicht-)Heimat thematisiert und inszeniert?

---

**36** Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten*. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2013, S. 17f.
**37** Ebda., S. 20.

# II Von den Zugehörigkeiten des Migranten

## II.a Identitätsmodellierungen

Was die Frage der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe (Künstler, Nation, Schicht, Ethnie) des hochmobilen Huidobro bzw. Freiheit von ihr angeht, so geben die Manifeste und Interviews Auskunft über seine Selbst-Verortung. In seinem Artikel «Littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui» (1920)[38] hebt er das rückständig provinzielle «milieu hostile» in Chile bzw. spanischsprachigen Ländern insgesamt hervor, das ästhetischen Neuerungen feindlich gegenüberstehe und die Dichter, er selbst als Beispiel, dann heftig angreife.[39] Demgegenüber lobt er Paris[40], markiert durch die Ortsdeixis «ici» als Ort des Sprechers, und macht dessen Bedeutung als Zentrum künstlerischen Austauschs deutlich, in dem sich eine Gruppe von Künstlern gegenseitig positiv verstärke. Es wird deutlich, dass sich Huidobro im <Zentrum> Paris von seinem <peripheren> Heimatland massiv abgrenzt und mit einem sehr kritischen «wachen Blick» (Flusser) auf dieses schaut.

Noch expliziter findet sich eine spezifisch auf die Nation Chile bezogene ambigue Abgrenzung in dem in Paris gemachten, «Vincent Huidobro» betitelten Interview[41] mit dem chilenischen Journalisten Alberto Rojas Giménez, das in der chilenischen Tageszeitung *El Mercurio* am 23.11.1924 erschien. Hier wird er mit den Worten zitiert: «París, solo París es la ciudad en que se puede vivir dignamente».[42] Im selben Interview wird er durch seinen Interviewpartner quasi als Fremd-

**38** Erschienen in der ersten Nummer der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* (Oktober 1920). In: Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1299–1301.

**39** «Pour comprendre tout l'effort et le mérite énorme de ces poètes, il faut se rendre compte du milieu hostile dans lequel ils vivent. La moindre audace, la plus petite image sortant du cercle étroit dans lequel le public a l'habitude de se promener, provoquent des criailleries accompagnées de railleries et d'insultes» (Ebda., S. 1300).

**40** «[...] je ne cherche d'ailleurs qu'à faire mieux apprécier le double effort que soutiennent aujourd'hui les poètes de langue espagnole. [...] dans les pays de langue espagnole, les artistes ne sont pas réunis comme ici en un grand centre, mails ils sont dispersés et et par cela même plus facile à être mis en déroute par les attaques de la sottise» (Ebda., S. 1300f.).

**41** Sarabia (Rosa Sarabia: Eclipse de imagen: los poemas pintados de Vicente Huidobro. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u.a.: Colección Archivos 2003, S. 1430) deutet die Französisierung des Vornamens «Vicente» zu «Vincent» als Versuch Huidobros, zu Beginn der 1920er Jahre in Frankreich künstlerisch nachhaltig Fuß zu fassen.

**42** Alberto Rojas Jiménez: Vincent Huidobro. In: Cecilia García-Huidobro (Hg.): *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915–1946)*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2000, S. 48–52, hier S. 50.

zuschreibung hybrid zwei Räumen zugeordnet: direkt im Eingangssatz wird er zunächst der französischen Nation zugeschlagen und als «poeta francés nacido en Santiago de Chile» bezeichnet, was vielleicht gar nicht unabsichtlich an die Biographie von Isidore Ducasse, Künstlername Lautréamont, in Montevideo geborener Sohn französischer Staatsbürger und wichtiger Referenzautor der Surrealisten erinnert. Gleich im Folgesatz wird er aber wieder unter die «artistas sudamericanos» eingeordnet.[43]

Das Interview zeichnet sich durch die direkte und indirekte Charakterisierung Huidobros als welterfahren aus, durch den Interviewer und den Autor selbst, der seine eigene Mobilität und Weltläufigkeit herausstellt, sich damit zum einen als nomadischer Künstler inszeniert, zum anderen ein (neues) Zentrum, nämlich Paris, angibt, und damit die Heimat, sein Herkunftsland Chile, erneut als peripher markiert: «Yo conozco todos los países de la tierra, he ido en todas las direcciones, y cada vez que me alejo de París, me alejo con dolor, y cada vez que vuelvo mi corazón tiembla, se estremece de alegría».[44]

Auch wenn Huidobro sich Paris als Zentrum emotional zuordnet, damit im Sinne Flussers zwar eine Freiheit von der alten Heimat an den Tag legt, aber zugleich neue Bindungen eingeht, so wehrt er sich zugleich vehement gegen den Vorwurf des «antipatriota», da er in französischen Anthologien als «poeta francés» erscheine, und beharrt auf seiner Zugehörigkeit zur chilenischen Nation, d. h. er situiert sich in einem räumlichen «Dazwischen». Der wahre Patriotismus bestehe doch darin, so Huidobro, die durch Kulturvergleich und eigene Mobilität erkannten Defizite beheben zu wollen: «dolerse de los defectos, llorar sobre los vacíos y anhelar y luchar para extinguir esos defectos».[45] Denn im gleichen Inter-

**43** Ebda., S. 48; vgl. auch Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés, S. 471. In: Patricio Lizama/María Inés Zaldívar (Hg.): *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 471.

**44** Alberto Rojas Jiménez: Vincent Huidobro, S. 50. Den Abstand des Landes zu Trends und Entwicklungen im (europäischen) Zentrum und die Rückständigkeit und Provinzialität Chiles lässt er ebenfalls anklingen, wenn er akzentuiert: «¿No sabían esto en Chile? […] Volver a Chile? […] Sí, deseo ir, hacer un viaje» (ebda.), die deutlich macht, dass sich Huidobro offensichtlich fest(er) in Paris verortet und nur temporär in Chile.

**45** Alberto Rojas Giménez: Vincent Huidobro, S. 50. Das hat die nationale chilenische Kritik irritiert, ihm Vorwürfe des (Vaterlands-)«Verrats» und eines «galicismo mental» eingebracht (vgl. Enrique Lihn: El lugar de Huidobro (1970). In: René da Costa (Hg.): *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus 1975, S. 371, auch Daniel Balderston verweist darauf in «Huidobro and the Notion of Translatability»). Vgl. dazu auch José Alberto de la Fuente: *Vicente Huidobro: el adelantado que no escuchamos*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez 2010, S. 105f., der sich mit dem politischen und sozialen Engagement des Dichters befasst, auch auf seine Aktivitäten und Einflüsse in den verschiedenen Ländern eingeht. Zu seiner Utopie «An-

view kündigt er ein Buch zu Chile an – «Tierra Natal», nach aktuellem Stand nie erschienen – und entwirft das utopische Projekt eines neuen (Ideal-)Landes als (Re-)Migrationsphantasie. «(M)i querido Chile», müsse durch europäische Eliteneinwanderung verbessert werden, da es starke Defizite im Bereich der Künste aufweise:

> Mi anhelo más alto es crear un país. [...] Llevar de acá, de Europa, la mejor gente, los mejores ingenieros, los mejores músicos, los más grandes arquitectos y los dos o tres únicos poetas que hoy existen, capaces de crear un país como los faraones crearon el Egipto. [...] No tenemos nada, ni arquitectura, ni música, ni poesía.[46]

Doch schneller als dieses Interview von November 1924 vermuten ließe, kehrt Huidobro im April 1925 nach Chile zurück, Ausdruck seiner privilegierten, «spielerischen Mobilität», um bei den Präsidentschaftswahlen, nominiert von der Federación de Estudiantes– erfolglos – zu kandidieren, und damit eventuell das zuvor angekündigte utopische Projekt umzusetzen. Medial flankiert wird diese Rückkehr durch ein Interview am 29.4.1925 in der Tageszeitung *La Nación* (Santiago de Chile), Titel «Con Vicente Huidobro», geführt von Jean Emar, dem Pseudonym des chilenischen Schriftstellers Álvaro Yáñez Bianchi.[47] Ähnlich wie im Interview von 1924, noch nonkonformistischer (um nicht zu sagen unerträglich arrogant) und die eigene nomadische, grenzüberschreitende Freiheit noch stärker heraushebend, setzt der Autor nach sechs Jahren Abwesenheit von Chile Europa als hegemonialen Bezugspunkt. Er konstatiert «ningún adelanto», das Fortbestehen einer «idiotez reinante» und – auf die Dominanz der Jesuiten abhebend – einer «enfermedad mortal»[48], die nur durch Einwanderung – und damit verbundener ethnischer Mischung – «blonden Blutes», so die kreationistische *contradictio in adiecto*, aus Nordeuropa zu beheben sei: «el grito de guerra de todo verdadero patriota debe ser: ahogar, confundir al criollo en sangre rubia del norte de Europa».[49] Huidobro

desia» (1940/41) vgl. ebda., S. 75f., zu seinen politischen Aktivitäten in Chile und der Kandidatur für die Präsidentschaft ebda., S. 80–85.

**46** Alberto Rojas Jiménez: Vincent Huidobro, S. 50.

**47** Jean Emar: Con Vicente Huidobro. In: Cecilia García-Huidobro: *Vicente Huidobro a la intemperie*, S. 56–62, hier S. 56 f. Dass das Französische als Prestigesprache auch spielerisch verwendet wird, und es gang und gäbe war, Künstlernamen zu verwenden, wird am Interviewer und späteren Schriftsteller Juan Emar ersichtlich: Er zeichnete zuerst mit Jean Emar – französisch ausgesprochen identisch mit «J'en ai marre» («Ich habe genug»), typische Protesthaltung der Avantgarde der Zeit, später mit Juan Emar (vgl. Roberto Ángel: Juan Emar y la crítica. In: *Hispamérica* XLVII, 139 (2018), S. 97).

**48** Jean Emar: Con Vicente Huidobro, S. 60.

**49** Ebda. Die Mestizisierungsphantasien der mexikanischen Intellektuellen (José Vasconcelos: *Raza cósmica*) im gleichen Jahrzehnt gehen in eine andere Richtung. Huidobro scheint eher die

schreibt dem nördlichen, «weißen» Europa (nicht dem mediterranen Teil) eine Rolle als «Entwicklungshelfer» für Chile zu und kritisiert zugleich die «kulturelle Verspätung» und fehlende Originalität der «artes y letras suramericanas»,[50] sich selbst natürlich ausnehmend.

Ein weiterer Aspekt von Huidobros Identitätskonzept findet sich im Vorwort zu seinem ersten Roman, *Mío Cid campeador* von 1929, einem Werk, das den spanischen mittelalterlichen Nationalhelden in eine ferne Zukunft versetzt.[51] Dieses Vorwort enthält einen auf November 1928 datierten Brief an einen der populärsten Hollywoodschauspieler der Zeit, Douglas Fairbanks, der Interesse für die Hauptrolle des Cid gezeigt habe. Um diesem den Stoff und die Rolle schmackhaft zu machen, spricht Huidobro nun von «nuestro Cid», der Heroen wie Hernán Cortés, dem Gran Capitán, Pizarro und den Brüdern Pinzón vergleichbar sei.[52] Die eigene Zuordnung und Identifikation erfolgt hier zu einem imperialen Spanien der Entdeckung und Expansion, ohne ein offensichtliches kolonial- und spanienkritisches Bewusstsein, wie es im Kuba der 1890er Jahre bei José Martí, im Werk von José Rodó und besonders im Mexiko nach der Revolution an der Tagesordnung war.[53] Die «großen Männer», die Huidobro in seinem Brief anführt, sind alle Spanier. Allerdings ist auch ein merkantiler Aspekt von Huidobros Bestreben (und der Avantgarde insgesamt) nach internationaler Sichtbarkeit, adressiert hier an einen der berühmtesten Schauspieler der Zeit in einem männlich-weiß-dominierten Hollywood, das in Hauptrollen auf eben solche Schauspieler setzt, nicht unberücksichtigt zu lassen.[54]

---

den Cono Sur prägenden – gescheiterten – Einwanderungsphantasien der Argentinier aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aufzugreifen, die mit Einwanderungsbüros in Europa versuchen, Mittel- und Nordeuropäer zu rekrutieren.

**50** Jean Emar: Con Vicente Huidobro, S. 60f.

**51** Vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro und Rosa Pellicer: La tradición en la vanguardia. *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997), S. 485–495.

**52** So auch in seinem Artikel Espagne. In: *L'Esprit Nouveau* 18 (1923), vgl. Vicente Huidobro: *Mio Cid Campeador*. México: Universidad Autónoma Metropolitana 1997, S. 17.

**53** Was eine andere Kolonialmacht, nämlich das britische Empire angeht, hatte Huidobro offensichtlich diesen kritischen Blick, wie er in seinem französischsprachigen Essay *Finis Britannia* (sic), erschienen in Paris (Fiat Lux) von 1923 darlegt.

**54** Unter postkolonialen Gesichtspunkten ist interessant, dass das Filmthema des *Cid* in Hollywood allerdings nicht mit Douglas Fairbanks, sondern erst 1961 mit Charlton Heston und Sophia Loren, gedreht im Spanien Francos, umgesetzt wurde. Es gibt jedoch eine Verfilmung zur Eroberung Mexikos durch Cortés, gespielt von Tyrone Power (gleicher Typus des Swashbuckler wie Fairbanks), von 1947, basierend auf dem historischen Roman *Captain from Castile* (1944) des US-Amerikaners Shellabarger, in dem kurz nach dem Zweiten Weltkrieg Amerika gegenüber einem rigiden, verknöcherten, in Konventionen und Kastendenken erstarrten Europa (Spanien) als Ort

Insgesamt zeigen die Interviewäußerungen Huidobros zwischen 1919 und 1925, dass er, basierend auf seiner privilegierten Mobilität und dem in Szene gesetzten Nomadismus, keine eindeutige Zugehörigkeit des Migranten, sprich keine Zuordnung seiner selbst vornimmt: zum einen schätzt er die Kultur seines Herkunftslandes gering und orientiert sich explizit an Paris und (Nord-)Europa als kultureller Hegemonialmacht und Metropole, zum anderen versucht er den Anschluss an die nationale imaginierte Gemeinschaft Chile zu halten. Schließlich, ab Mitte der 1920er Jahre, evoziert er eine spanischsprachige, auf dem Kolonialreich basierende Gemeinschaft, der er sich als Kunstschaffender zugehörig fühlt, und grenzt sich von dem «Nördlichen» eher ab. Eine Freiheit von Bindungen an Heimat oder Heimaten, wie sie Flusser in seinem Spätwerk als erstrebenswerten Zustand formuliert, ist hier m. E. nicht zu erkennen.

Noch ambiger wird das Bild der Zugehörigkeit des Migranten, wenn wir Huidobros Publikationsstrategien der 1910er und 1920er Jahre in den Blick nehmen, die nicht nur mit Aneignung der Hegemonialsprache Französisch und Erschließung eines anderen, aufgeschlosseneren Publikums, sondern auch mit einem Kampf um Originalität und Urheberschaft zu tun haben.

## II.b Huidobros Publikationsstrategien – Aneignung der Hegemonialsprache und Kampf um Originalität oder: «An artist who cannot speak [French] is no artist»

Die Zugehörigkeit des künstlerisch und kreativen Migranten Huidobro erstreckt sich auch auf die Frage, in welcher Sprache er in der (aufnehmenden) Mehrheitsgesellschaft tätig ist oder sein muss, um Aufmerksamkeit zu erlangen und sich Gehör zu verschaffen. Das zielt ab auf die Frage nach einer bzw. der hegemonialen Sprache der Pariser Avantgarden, die zu der Zeit nicht explizit adressiert wurde. Statt «An artist who cannot speak English is no artist» (1994), wie es der kroatische Künstler Mladen Stilinovic 1994 provozierend und plakativ formuliert (wiederaufgenommen in der Ausstellung «Hello World. Revision einer Sammlung» im Hamburger Bahnhof, Berlin im Juni 2018), müsste für das Paris der 1910er und 1920er Jahre wohl Englisch durch Französisch ersetzt werden. Vorschub geleistet wurde dieser Tendenz für die hispanoamerikanischen Literaten Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts dadurch, dass das Französische

der Freiheit entworfen wird (vgl. Verena Dolle: Amerika als Ort der Freiheit? Die Eroberung Mexikos als Erinnerungsort in «Captain from Castile» (USA, 1947). In: U. Fendler/M. Wertheim (Hg.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer 2007, S. 27–52.

als Literatursprache einen sehr hohen Stellenwert genoss, der sich in häufigen Rekursen und seiner Verwendung als «Einbettungssprache» in literarischen Werken zeigt.[55] Die Avantgarden sind multinational und polyglott, mit kosmopolitischen Anspruch. Migranten wie der gebürtige Rumäne Tzara publizieren auf Französisch, der gebürtige Elsässer Hans Arp auf Deutsch und Französisch, der Italiener Marinetti auf Französisch.[56]

Huidobro geht aber weiter. Denn er publiziert seine Gedichtbände wie auch Manifeste mit der Ankunft in Paris auf Französisch (zwischen 1917 und 1925) und dann, von ihm selbst übersetzt, auch auf Spanisch, versucht also, sich zwei kulturelle Räume zu erschließen.[57]

Die Publikation von Lyrik in einer Fremdsprache, die Huidobro nach eigenem Bekunden zumindest bei seiner Ankunft in Paris nicht gut beherrschte,[58] hat die Forschung nachhaltig beschäftigt. In der Regel wird sie als Mischung aus Anpas-

---

**55** Vgl. Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón. In: Pierre Civil/ Françoise Crémoux (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2010; Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1950)*. Paris: Harmattan 2011; Werner Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 306.

**56** Vgl. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, S. 164 f.

**57** Die Werke von Huidobro sind von 1917 bis 1931 bis auf den Essayband *Vientos contrarios* (1926) in Europa erschienen, darunter vier Gedichtbände zuerst auf Französisch. Ab 1934 erscheinen seine Werke in Chile. Das zweisprachige, in Frankreich, Spanien und Chile erschienene Werk hat zu dem Lamento geführt, dass die Internationalisierung (die Erschließung eines anderen Publikums) die nationale Wirkung eingeschränkt habe (vgl. Cedomil Goic: Cronología, XXI). Padilla (José Ignacio Padilla: *El terreno en disputa es el lenguaje*, S. 214) sieht Huidobros Französischkenntnisse skeptisch («no domina el francés») und vertritt die Ansicht, dass die Gedichte keine echten Übersetzungen seien, sondern eher eine «recomposición espacial que debilita su referencialidad». Er bezieht sich dabei auf verschiedene Versionen des Gedichts «Otoño» aus *Espejo de agua* und *Horizon carré* 1917, zuerst erschienen in *Nord-Sud* Nr. 3. Vgl. dazu auch Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón und Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability.

**58** Es sind Autographe mit handschriftlichen Korrekturen von ihm selbst bzw. Juan Gris erhalten, der seit 1906 in Paris war und ihm bei der Abfassung/Übersetzung der Gedichte ins Französische anfangs geholfen hat, so dass der Schaffensprozess nachvollziehbar wird (vgl. Waldo Rojas: *En torno a Automne régulier* y *Tout à coup*; Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés, Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability und Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón; Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*).

sungsstrategie an die Mehrheitsgesellschaft und poetologischem Anspruch gedeutet.[59] Es lässt sich aber auch sagen, dass Huidobro sich mit einer gewissen Naivität oder Chuzpé die hegemoniale Sprache Französisch aneignet, also zu seiner (bzw. einer seiner) eigenen macht und sich von Beginn seines Aufenthalts in den kulturellen Raum einschreibt, ohne auf akademische Befindlichkeiten, Vorschriften und Codes zu achten. Diese etwas hemdsärmelige, auf jeden Fall nicht sprachautoritätshörige und dem Duktus der Ruptur entsprechende Herangehensweise flankiert und unterfüttert er poetologisch, indem er das Gedicht in seiner Bildhaftigkeit für universal übersetzbar und sprachliche Oberflächen dementsprechend für weniger wichtig erklärt. Damit verschafft er sich einen kreativen Freiraum, der die Dominanz einer bestimmten Sprache von vornherein nicht akzeptiert.

Ein weiterer Punkt, der ebenfalls unter dem Aspekt der Publikations«strategie» Huidobros gefasst werden kann, aber aus meiner Sicht mit seiner Position eines aus der Peripherie kommenden Migranten in einer Mehrheitsgesellschaft zu tun hat, ist die zu Beginn der 1920er Jahre erbittert geführte Diskussion, ob Pierre Reverdy oder Huidobro die Urheberschaft am «creacionismo» zuzuschreiben sei.

Ohne Zweifel empfängt Huidobro Inspirationen aus dem künstlerischen Schmelztiegel Paris der 1910er und 20er Jahre und der dort entstehenden internationalen kulturellen Avantgarde, gerade was den literarischen Kubismus, die Frage danach, wie Literatur und Poesie Simultanität statt Nachzeitigkeit beschreiben kann, die Autonomie des Gedichts als Objekt angeht.[60] Doch beansprucht er mit dem Ankommen auf europäischem Boden sogleich für sich, dass er seine Poetik, damit auch den *creacionismo*, schon in Lateinamerika entwickelt und von dort aus nach Europa mitgebracht habe. Deutlich wird dies im mit Ángel Cruchaga geführten Interview während seiner Chilereise vom 31.8.1919 sowie in seinem bereits genannten Aufsatz zur «Littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui» von 1920.[61] Als Beleg für die eigene Urheberschaft des *creacionismo* verweist der

**59** Vgl. Carlos Démaso Martinez/Andrea Ostrov: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro. (S. Fußnote 21).

**60** Vgl. Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral 31990 (Biblioteca de Bolsillo).

**61** Huidobro formuliert zwar zuerst einmal – in Form eines klassischen Bescheidenheitstopos – seine relative Unkenntnis der aktuellen literarischen Szene in Lateinamerika und Spanien, gibt dann aber doch Auskunft über zwei Strömungen, v. a. die Kreationisten, die er sowohl für Spanien als auch für Lateinamerika auf seine eigene Urheberschaft, seinen Vortrag in Buenos-Aires 1916 zurückführt (vgl. Vicente Huidobro: *Obra poética*, Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1299f.). Bemerkenswerterweise ist der einzige chilenische Autor, den Huidobro in diesem Artikel außer sich selbst überhaupt namentlich erwähnt, sein Interviewpartner von 1919, Ángel Cruchaga.

Chilene auf seinen Vortrag, den er in Buenos Aires 1916, vor der Abreise nach Europa, gehalten hat – erst Jahre später publiziert – sowie seinen angeblich 1916 erschienenen ersten kreationistischen Gedichtband *Espejo de agua*.[62] Um das Erscheinungsjahr dieses Bandes hat es lange Zeit Unklarheit (da sich kein Band mit dem Erscheinungsort und -jahr in Argentinien bibliographisch nachweisen ließ) und Polemik gegeben, da Huidobro von Seiten der Reverdy-Anhänger bewusste Täuschung vorgeworfen wurde. Der jetzige Erkenntnisstand ist, dass der Band allem Anschein nach auf Betreiben des Autors mit Absicht rückdatiert und erst 1918 in Madrid mit verschiedenen Auflagenangaben gedruckt wurde, die Reverdy-Seite also recht hatte.[63]

Vor dem Hintergrund dieses hartnäckig verfochtenen Anspruchs, sich selbst um jeden Preis als alleinigen Schöpfer des *creacionismo* zu präsentieren und den Bezug zu anderen, namentlich Reverdy, etwas vage als «analogía espiritual»[64] zu bezeichnen, erscheinen auch die wenigen Verweise auf das indigene und multiethnische Amerika in einem neuen Licht.[65] 1921, in dem ästhetischen Manifest «La création pure. Propos d'esthétique»,[66] 1925 in seinen Band *Manifestes* aufgenommen, verweist Huidobro auf den südamerikanischen, indigenen Ursprung dieser Idee der autonomen, nicht an der Natur mimetisch orientierten Schöpfung: «Cette idée de l'artiste créateur absolu, de l'Artiste-Dieu, me fut suggérée par un vieux poète indien de l'Amérique du Sud (Aimara) [...]».[67] Im Kontext der Diskussion um die Frage nach Originalität der Ideen versucht er also, die eigene Position zu stärken und die Idee eines europäischen, französischen Ursprungs zu entkräften.

---

Auch im oben bereits angesprochenen Interview von 1925 mit Jean Emar verweist er wieder auf seine Poetik des *creacionismo* als neuartig und originell. Nach seiner Einschätzung der zeitgenössischen Kunst in «esa Europa», in Dichtung, Prosa, Malerei, Bildhauerei, Architektur, verdienten es nur wenige Namen, so Huidobro, genannt zu werden: nämlich Tzara, Eluard, Arp, sowie Juan Larrea und Gerardo Diego (vgl. Jean Emar: Con Vicente Huidobro, S. 58), die er als seine Schüler in Spanien ansieht und die ihn im Streit um die Urheberschaft des *creacionismo* verteidigen.

**62** Vgl. Ángel Cruchaga: El creacionismo y sus apóstoles en Europa. In: Cecilia García-Huidobro, *Vicente Huidobro a la intemperie*, S. 32–40, hier S. 38f.

**63** Vgl. hierzu Cedomil Goic: Introducción (El espejo de agua). In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u.a.: Colección Archivos 2003, S. 379f. und S. 384–389; Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés; Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*.

**64** Ángel Cruchaga: El creacionismo, S. 38f.

**65** Allein der nordamerikanische weiße «Cow-boy» wird zum literarischen Sujet, nicht die Ureinwohner Amerikas wie etwa die chilenischen Araukaner.

**66** Zuerst erschienen im 7. Heft von *L'Esprit Nouveau*, dann als Vorwort in den im gleichen Jahr auf Französisch erschienenen Gedichtband *Saisons choisies* aufgenommen.

**67** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1304.

Das gleiche Ziel, nur mit anderen Argumenten, findet sich auch noch in einem weiteren Manifest Huidobros, «La poésie des fous», ebenfalls 1925 in seinen *Manifestes* in Paris erschienen. Hier grenzt sich der Autor deutlich von Bretons erstem Manifest des Surrealismus von 1924 mit dessen Betonung des Unbewussten und des psychischen Automatismus ab[68] und kommt auf sein eigenes künstlerisches Schaffen zu sprechen. Nun evoziert er das Schöpfen aus dem Fundus einer «mémoire ancestrale» gegenüber einer «mémoire actuelle», wobei er erstere den Menschen aus dem Mittelmeerraum und letztere dem «Norden» (wohl dem Norden Europas und damit impliziert auch Frankreich) zuschreibt: «C'est le case [sic] des meridionaux et des hommes du Nord».[69] Die «mémoire ancestrale» sei diejenige, «qui fait la différence des facilités de certaines races pour certains arts. [...]», vor allem bei einer «race des peintres», die Vorteile habe gegenüber einem Künstler, der nur aus einer «mémoire actuelle» schöpfe.[70] In einer retrospektiven Verknappung von Alternativen und historischen Entwicklungen versucht er, mit einem im Trend der Zeit liegenden essentialisierenden Zugriff[71] künstlerische Innovation ethnisch kausal zu erklären:

> Seulement un homme comme Picasso, andalou, mélange d'arabe et de celte ou latin, pouvait inventer le cubisme. Ces [sic] ancêtres arabes n'aimaient pas la représentation de l'objet, et son éducation la lui montrait partout. De ce conflit entre sa mémoire ancestrale et sa mémoire acquise devait jaillir sa peinture, ce conflit devait être la première source d'une esthétique nouvelle, au moyen de laquelle il chercherait à s'évader de l'objet sans réussir pleinement, à cause peut-être de la force de sa latinité et de sa mémoire actuelle.[72]

Dies ist eine recht eigenwillige Erklärung für innovatives Schaffen, die auf Prämissen des 19. Jahrhunderts, den Naturalismus Tainescher Prägung, als Kunst bestimmende Faktoren – *race*, *milieu* und *moment* – verweist und den esoterischen, aus der Astrologie stammenden Begriff des Ahnengedächtnisses bemüht. Das Manifest schließt mit dem Verweis auf das eigene, Picasso vergleichbare Schaffensziel, die Kunst aus dem Dienst der Repräsentation zu befreien und hebt, wie immer in den poetologischen Texten Huidobros, (geradezu obsessiv) die eigene Originalität und Eigenständigkeit hervor, die er nun aber an ein hispanisches, mediterran fundiertes Kollektiv anbindet: «En poésie, sans connaître

---

**68** «Moi aussi, je proclame l'inconscient mais l'inconscient des hommes conscients» (Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1352).

**69** Ebda.

**70** Ebda.

**71** Der Verweis auf das Mediterrane findet sich auch noch in Carpentiers Identitätskonzept eines essentialistischen, gleichwohl mestizischen Ideals in *Los pasos perdidos* (1951) wieder.

**72** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1352.

Picasso, j'avais toujours eu la même obsession, originée sûrement par les mêmes causes ancestrales».[73] Huidobro präsentiert sich – mit Verweis auf den 1925 bereits sehr erfolgreichen, aus Málaga stammenden Picasso, was die Universalität der Literatur und der Malerei suggeriert – mit mediterraner, arabisch-lateinischer Abstammung (also ohne indigenen Einfluss), ohne zwischen Spanien/Europa und Lateinamerika zu unterscheiden, ähnlich wie dann wenige Jahre später im Brief an Fairbanks (s. o.).

Dieser Verweis lässt sich m. E. deuten als Versuch Huidobros, die seit 1920 erhobene Streitfrage im europäischen Raum um Originalität und Urheberschaft des *creacionismo* anders aufzustellen, weg von individuellen Argumenten, und gegenüber dem «moment», den zeitlichen näheren Umständen, essentialisierende Gründe anzuführen und damit seine Position zu stärken.

Über individuelle Animositäten von Männern mit bestimmter, egozentrischer oder narzisstischer Persönlichkeitsstruktur und dem etwaigen Streit über die Zeitschrift *Nord-Sud* (die Huidobro finanzierte) hinaus lässt sich diese Diskussion und die Argumentation Huidobros, der sich unter starkem Rechtfertigungszwang sieht, wie seine immer wiederkehrende Verweise auf das eigene Schaffen deutlich machen, repräsentativ deuten: nämlich als Auseinandersetzung zwischen hegemonialem kulturellen Zentrum und kolonialer Peripherie. Das Paris der 1910er und 20er Jahre fungiert, wie bereits erwähnt, als dialogischer Resonanzraum für künstlerische Begegnungen, eben auch für Huidobro, in dem die eigenen bereits vorhandenen Ideen sich weiterentwickeln, wie Rojas ausführt:

> lo que permitirá a su genio impregnarse de aquellos recursos en sus mejores opciones y si no llevarlos a la perfección, como el poeta presume, por lo menos sintetizarlos progresivamente en una ecuación personal, cuya intuición y vislumbres traía Huidobro desde Chile.[74]

Rojas spricht zwar von einem in Paris praktizierten «cosmopolitismo cultural», aber zugleich auch vom Anspruch auf «originalidad a ultranza».[75] Dieser Resonanzraum ist also kein herrschaftsfreier, sondern ein von Hierarchien durchzogener Raum, in dem Ein- und Ausschlüsse vorgenommen werden.

### Zwischenfazit

Was die Zugehörigkeiten des Migranten Huidobro angeht, die er in seinen faktualen Texten formuliert, so ergibt sich für die Zeit zwischen 1919 und 1929 kein

**73** Ebda., S. 1353.
**74** Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias, S. 475.
**75** Ebda., S. 475; vgl. auch S. 479; José Ignacio Padilla: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje, S. 213.

klares Bild, sondern ein situationsabhängiges Changieren zwischen Positionen: Huidobro äußert Widerstand gegen ein als kulturell rückständig empfundenes Vaterland Chile (Nation/*race*) mit einer starren Oberschicht (*class*), durchaus begleitet von einem gewissen Minderwertigkeitsgefühl und «inkongruentem Verhalten»[76], schlägt als Lösung nordeuropäische Einwanderung «blonden Blutes» kreativer Menschen vor, verwendet Anfang der 1920er Jahre einen französisierten Vornamen. Doch mit dem Widerstand gegen seine Person bzw. seinen Anspruch auf alleinige Urheberschaft des *creacionismo*, was einem Ausschluss aus der Gemeinschaft der internationalen Avantgardisten in Paris gleichkommt, konstruiert er sich ab 1925 als Teil einer mediterranen spanischsprachigen Gemeinschaft, die produktiv(er) und fruchtbar(er) als der Norden sei. Erkennbar wird, wie schwer es ihm gefallen ist, den Anspruch auf avantgardistische Urheberschaft einzufordern und dafür anerkannt zu werden (und welche Mittel er dafür ergreift). Im folgenden, letzten Abschnitt soll nun untersucht werden, wie die Erfahrung von Mobilität, Fremdheit und Nicht-Zugehörigkeit von Huidobro im Werk poetologisch gewendet und fruchtbar gemacht wird.

## III Von der Freiheit des Werks: Unendliche Übersetzbarkeit und die Poetik der Fremdheit: «una lengua que no sea materna»

### III.a Übersetzbarkeit

Die Mobilität von Huidobro als Person mündet in (oder weniger kausal: lässt sich rückbinden an) eine kontinuierliche Inszenierung des lyrischen Ichs als global Reisender mit entsprechend hoher Mobilität durch unterschiedliche, moderne Verkehrsmittel. Dies lässt sich häufig in dem Gedichtband *Ecuatoriale* beobachten, in dem er viel auf räumliche Bezüge und Bewegungen zwischen Europa, Nord- und Südamerika eingeht, per Schiff, etwa in «Globe-trotter» (zuerst publiziert in der Zeitschrift *La Bataille Littéraire* 1920, dann im Gedichtband *Automne régulier* 1925, über Beziehung zu imaginiertem, geographisch auf dem Festland verorteten weiblichen Du) oder per Automobil in «Hp». Eine der wenigen Stellen, die sich biographisch auf den Dichter Huidobro beziehen lassen, so Goic, findet sich im Gedicht «Poète» aus *Automne régulier* (1925), wenn es heisst: «J'ai la flûte

76 So kritisch sieht es Lihn (Enrique Lihn: El lugar de Huidobro (1970), S. 376f.).

officielle du chérubin sauvage».[77] Es verweist damit auf eine jahrhundertelange, bei Vespucci beginnende Fremdzuschreibung des Amerikaners als «Wilder», die durch den Zusatz des christlich konnotierten, abendländischen Engels (Cherubim) oxymoronhaft aufgebrochen wird, und markiert die Position des lyrischen Ichs als exzentrisch.

Der wichtigste Punkt für Huidobros Poetik der 1920er Jahre ist der Anspruch, Poesie als universale Kunst der Malerei oder Bildhauerei vergleichbar zu verstehen; weniger auf Stil und Geschliffenheit des Ausdrucks, auf sprachspezifischen Rhythmus und Klang als vielmehr auf die Originalität der kreationistischen Bilder zu achten und sich damit unabhängig von bestimmten Sprachoberflächen zu machen. In diesem Sinne ist es nur konsequent, dass er eine universale Übersetzbarkeit von Poesie postuliert, da es auf die im Text kreierten Bilder («hechos nuevos», neue, nicht mimetische Tatsachen), ankomme, so in seinem Manifest «Le créationnisme» (1925):

> Si pour les poètes creationnistes ce qui est important est la présentation du fait nouveau, la poésie créationniste devient traduisible et universelle car les faits nouveaux restent les mêmes dans toutes les langues. [...] quand l'importance du poème tient avant tout à l'objet créé il ne perd dans la traduction rien de sa valeur essentielle.[78]

Mit diesem durchaus auch strategisch motivierten Postulat senkt Huidobro die Hürde für das eigene dichterische Schaffen in einer ihm relativ fremden Sprache, unterläuft von vornherein Kritik von Seiten der französischen *native speaker*, die Sprache nicht zu können, von der er – vielleicht auch das ein Bescheidenheitstopos – sagt, dass er sie anfangs nur «gestammelt» habe[79] und versucht sich die Aufmerksamkeit des französischen Publikums zu sichern. Gleichzeitig ist zu sagen, dass Huidobro – aus der südamerikanischen Peripherie kommend – sich auf diese Weise ohne größere Bedenken und Skrupel die Sprache des Anderen aneignet, sie zu seiner eigenen Literatursprache macht und zwei Korpora von je einsprachigen Gedichten kreiert.[80]

---

**77** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 631, ebda., S. 661.

**78** Ebda., S. 1332; auf Spanisch erst 1945 publiziert, vgl. Cedomil Goic: Introducción (Manifiestos). In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u.a.: Colección Archivos 2003, S. 1292; Carlos Démaso Martinez/Andrea Ostrov: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro, S. 214; Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability, S. 62f.

**79** Vgl. Waldo Rojas: Huidobro a la hora de las vanguardias, S. 478 und Nr. 17.

**80** Vgl. Jacques Derrida: *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*. Paris: Ed. Galilée 1996; Marc Crepón: Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*). In: *Raisons politiques* 2 (2001), S. 27f. Es liegt auf der Hand, dass dieser Anspruch starke Aufmerksamkeit der Kritik bekommen hat. Den Dichter beim Wort nehmend, analysiert Balderston vier Gedichte unter dem Aspekt ihrer Übersetzbarkeit und konstatiert, dass jener bestimmte schwierig

Auch wenn der Gedanke bei einem sich derartig in zwei sprachlichen Räumen bewegenden Dichter aus heutiger Sicht naheläge, so ist gerade deshalb anzumerken, dass Huidobro in den lyrischen Werken der 1910er und 1920er Jahre keine französisch-spanische Mehrsprachigkeit und kein *Code-Switching* zu ästhetischen kreativen Zwecken einsetzt.[81]

Mehrsprachigkeit wird allerdings explizit im Vorwort zu seinem auf Spanisch erschienenen Roman *Hazaña de Mío Cid campeador* von 1929 adressiert. Hier heißt es:

> Encontrará el lector en este libro algunos galicismos y americanismos tanto en palabras como en giros. No me disculpo por ellos. Los empleo por una simple razón de antojo. Me place decir el volantín en vez de la cometa, porque encuentro más hermoso ese chilenismo que la palabra castiza cometa y más natural que pandorga o birlocha. Asimismo, respecto a algunos giros afrancesados, me place dejarlos y los dejo. [...] Si los clásicos llenaron nuestra lengua de italianismos, ¿quién puede decirnos algo a causo de nuestros galicismos?[82]

Es geht also nun nicht mehr nur um Übersetzbarkeit eines Werks, um sprachliche Grenzen zu überwinden und auf eine universale Poesie abzuzielen, sondern um die Hybridisierung der Sprache selbst, konkret des Spanischen, womit er jedoch, wie sich zeigen wird, auf das Gleiche, die Universalität der Poesie, abzielt. Huidobro wendet sich gegen eine sprachliche «Reinheit» und plädiert für Durchmischung, mit der die offensichtlichen Gallizismen und Amerikanismen (womit

---

zu transferierende Aspekte wie Paronomasien, klangliche und rhythmische Schwierigkeiten zwar vermeide, aber dass es letztendlich nicht so leicht sei wie postuliert (vgl. Daniel Balderston: Huidobro and the Notion of Translatability, S. 65f.). Eymar hat herausgearbeitet, dass Huidobro in seinen *auto-traducciones* aus dem Französischen ins Spanische näher am Französischen bleibt – also eher dezentriert als naturalisiert vorgehe und zugleich eine «re-escritura», ein Wieder-Schreiben praktiziert: ausdünnt, verändert, anpasst (vgl. Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón, S. 124 und 127).

**81** Mehrsprachigkeit wird hier nach Helmich (Werner Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit*, S. 14–17) verstanden als bezogen auf das Werk, nicht auf die Fähigkeiten von Sprechern. *Code-Switching*, der Wechsel von einer zu einer anderen Sprache zwischen oder innerhalb von Sätzen findet sich bei Huidobro nicht, anders etwa als es J.F.A. Oliver in seinem Band *Gastling* zu Migration und Fremdheitserfahrung praktiziert, der z. B. mitten in einer Zeile vom Spanischen ins Deutsche oder andersherum wechselt und Homophonien als kreatives Prinzip nutzbar macht (etwa in der Zeile «aus sprachenhäuten/hoy ein heute.» José F.A. Oliver: *Gastling*, S. 24); auch anders als etwa Rafael Alberti, Mitglied der *generación del 27* in seinem berühmten Migrantengedicht «Vida bilingüe de un refugiado español en Francia», das über die Zweisprachigkeit die schwierige Exilsituation, Momente des Nicht-Verstehens und der Bedrohung thematisiert. Vgl. dazu Werner Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit*, S. 156–159 und S. 486f.

**82** Vicente Huidobro, *Mio Cid Campeador*, S. 20f.

hier konkret Chilenismen gemeint sind) legitimiert werden. Anders als in den oben behandelten Äußerungen zur Zugehörigkeit des Migranten (s.o.), in denen Chile als defizitär charakterisiert wurde, markiert das Sprecher-Ich nun – eventuell auch aufgrund seines mehrjährigen Aufenthalts in Chile (mit dem gescheiterten Ausflug in die Politik) – selbstbewusst genau diese Herkunft und führt ästhetische, subjektive Gründe für die Verwendung von «Amerikanismen» an. Um den Rekurs auf Gallizismen, die er bereits in seinen *auto-traducciones* von Gedichten der 1910er und frühen 1920er Jahre verwendet und die sich als Beleg der Prestigeträchtigkeit des Französischen deuten lassen, argumentativ zu stützen, verweist er auf die Sprachgeschichte Spaniens, die sich seit der Renaissance bei einer anderen Prestigesprache, dem Italienischen, bedient habe.

Ohne es explizit zu machen, greift Huidobro in diesem Vorwort, das während seines zweiten Paris-Aufenthalts (1928–1932) entstanden ist, eine in der lateinamerikanischen Avantgarde geführte Diskussion und Bewusstwerdung um Sprache und Kanon, um «Reinheit der Sprache», die Frage nach Lokalkolorit und *criollismo* oder Kosmopolitismus auf.[83] Er reisst zudem die Frage von Macht und Hierarchie an, nämlich welche Institution über ein literarisch angemessenes, traditionell europäisches, also hegemonial dominiertes Register und über die Qualität der entsprechenden Werke überhaupt zu entscheiden habe. Darüber hinaus greift der Chilene Huidobro ein zutiefst spanisches, mittelalterliches Sujet auf, den *Cantar del mío Cid*, aktualisiert es, eignet es sich thematisch, stilistisch und erzähltechnisch an und schreibt es unter Verwendung neuer, filmischer Schreibweisen um.[84] Zum einen geht er damit mit der spanischen Avantgarde der *Generación del 1927* konform, die einen Rückgriff auf nationale Traditionen prak-

**83** Borges wandte sich in den 1920er Jahren dem Lokalen, dem *criollismo* zu und schrieb dezidiert in einem argentinisierten Spanisch, Huidobro dem Kosmopolitischen, aber mit hybridisierenden Tendenzen (vgl. Octavio Paz: *Los hijos del limo*; s.u. Fußnote 83). Die brasilianischen Avantgarde-Manifeste des *modernismo* «Pau Brasil» (1924) und «Manifesto antropófago» (1928), der Gedichtband *Pau Brasil* (1925) von Oswald de Andrade sowie der Roman *Macunaíma* (1928) von Mario de Andrade propagieren in einem postkolonialen Gestus die (metaphorische) Einverleibung und Aneignung des Fremden, auch der fremden Sprache, was deren Hybridisierung mit einschließt. Vgl. hierzu Maria Rosa Duarte de Oliveira, A representação do africano na literatura brasileira: a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. In: Verena Dolle/Helena Bonito Pereira u.a. (Hg.) *Migrações literárias e artísticas: África – Brasil – Europa*. Berlin: Peter Lang 2018, S. 121–130, v.a. S. 122f.

**84** Nach Ana Pizarro praktiziert Huidobro in *Mío Cid campeador* eine «time-space-compression», in der der Cid als eine Art *ready made* in ein fortgeschrittenes 20. Jahrhundert gesetzt werde (Ebda., S. 452), ebenso eine Destabilisierung des Raumes und literarischer Gattungsgrenzen. Das alles werde verbunden mit der Frage, ob und wie die moderne Welt sprachlich überhaupt noch zu erfassen sei (vgl. ebda., S. 453).

tiziert, die er offensichtlich zu den seinen macht, sich im Stile des brasilianischen Anthropophagismus «einverleibt», zum anderen geht er weit darüber hinaus. Denn aus der Hybridisierung der Lexik entwickelt er im selben Vorwort eine universale Vision von Sprache, die sich mit dem Universalitätsanspruch seiner Poesie rückkoppeln lässt:

> Me parece muy bien que las lenguas se invadan las unas a las otras, lo más posible; que las palabras pasen como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos. Acaso a fuerza de invadirse las lenguas lleguemos a tener algún día *un solo idioma internacional* y desaparezca la única desventaja que presenta la poesía entre las otras artes.[85]

Die unkontrollierte Grenzüberschreitung («por encima de las fronteras y las aduanas») wird hier geradezu paradigmatisch gesetzt:[86] kein Containerkonzept von Sprache, keine Idee der Reinhaltung, des Purismus, des Borges'schen Lokalen, sondern Offenheit für gegenseitige Befruchtung und Hybridisierung. Sie kommt hier zwar martialisch-technisch als Invasion daher,[87] ist aber eine, die nicht auf Sieger und Besiegte aus ist, sondern Gegenseitigkeit impliziert und damit eher auf ein Modell der Transkulturation verweist. Als Ideal wird eine gemeinsame, internationale Sprache imaginiert – vergleichbar der als Universalsprache gedachten Kunstsprache Zaum des russischen Futuristen Chlebnikow oder der 1887 von Zamenhof erfundenen Sprache Esperanto –, die Übersetzungen überflüssig und die Poesie zu einer universalen Kunst mache. Hier wird erneut der kosmopolitische Anspruch im Allgemeinen, der die Avantgarde der 1920er Jahre auszeichnet, und Huidobros Ansinnen im Besonderen sichtbar.[88]

---

**85** Vicente Huidobro, *Mio Cid Campeador*, S. 20f., meine Hervorhebung; Vgl. Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón, S. 128.

**86** Dies ließe sich leicht autobiographisch rückbinden: Grenzen für einen interkontinental Vielreisenden wie Huidobro in den 1910er und 1920er Jahren mit einer Reisedauer von ca. drei Wochen für einen Weg müssen anders im Bewusstsein verankert sein als in einem Schengenraum heutzutage.

**87** Der Vergleich mit den Flugzeugen und dem Fliegen verweist auf den technischen Fortschritt, der schon die Futuristen inspiriert hatte und auch in den 1920ern, etwa nach dem ersten Nonstop-Flug von New York nach Paris durch Charles Lindbergh im Mai 1927 und ohne die Massenbewegungen mit Billigfluglinien heute, faszinierte (vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro, S. 448). Ein «Canto to Lindbergh», von Huidobro 1927 auf Englisch verfasst, bleibt auf Spanisch unpubliziert (vgl. Cedomil Goic: Cronología, S. 1396).
Die Luftreise wird als Leitmotiv erkennbar, das auch das seit 1919 entstandene Langgedicht *Altazor. Viaje en paracaídas*, publiziert 1931, prägt (s. u.).

**88** Paz sieht für die lateinamerikanische Literatur als prägende Bewegungen die Hinwendung entweder zum Kosmopolitismus oder zum Amerikanismus. Für die lateinamerikanische Literatur

Der Verweis auf die Grenzüberschreitung der «Wörter» – «por encima de las fronteras» – ist jedoch nicht ganz uneigennützig, denn er zielt auch ab auf die «stilistische Verbesserung» der eigenen Muttersprache, wie es im selben Vorwort dann heißt. Denn, so Huidobro, das Spanische sei «schwerfällig», «fest» und «mollig»; «Leichtigkeit» und «Schnelligkeit» würden dieser Sprache gut tun: «Por otra parte, no puede negarse que el castellano es una lengua bastante pesada, tiesa, ajamonada, y que un poco de soltura y rapidez no le haría mal.»[89]

Andere Sprachen (ohne explizit das Französische zu nennen) sind offensichtlich attraktiver für ihn als Dichter, haben ein höheres Prestige und ermöglichen einen Zeitsprung aus dem 19. ins 20. Jahrhundert.[90]

1931, zwei Jahre nach *Mío Cid Campeador*, erscheint Huidobros radikalstes und erratischstes, die Grenzen des Sprachmaterials zwischen Verständlichkeit und Klang auslotendes Werk *Altazor*.[91] Im Vorwort wird die Fremdheit von Sprache als konstitutiv für das poetische Schaffen herausgehoben: «Se debe escribir en una lengua que no sea materna».[92] Das Vorwort wurde bereits 1918, während des ersten Paris-Aufenthalts, auf Französisch verfasst, seine Existenz

---

des 20. Jahrhunderts steht außer Frage, dass wesentliche Impulse durch den Kontakt mit Europa, die Auseinandersetzung mit Fremdverstehen und die Konfrontation mit Selbst- und Fremdbild, entstanden sind, so etwa Alejo Carpentiers Konzept des *real maravilloso*, das in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung von dem *merveilleux* der Surrealisten entstanden ist, wie er in seinem Vorwort zu *El reino de este mundo* von 1949 deutlich macht. Borges' *criollismo* in den 1920er Jahren, der das Lokale bis in die Sprache hinein betont, steht im Gegensatz zu Huidobros auf das Kosmopolitische abzielenden Ideen (vgl. Carlos Démaso Martinez/Andrea Ostrov: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro, S. 214; Jorge Schwartz: Chile; Borges' Vorwort zum *Indice de la nueva poesía americana* von 1926, herausgegeben zusammen mit Alberto Hidalgo und Vicente Huidobro).

**89** Vorwort zu *Mío Cid* Campeador. In: Vicente Huidobro: *Mio Cid Campeador,* S. 20 f. Vgl. Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón, S. 128 und Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*, S. 236–249, der auf weitere Dispute um den Status des Spanischen verweist, u. a. zwischen Unamuno und Gourmont sowie bei García Calderón.

**90** Vgl. Marcos Eymar Benedicto: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón, S. 128. Damit ist Huidobro nicht allein unter den hispanoamerikanischen Dichtern, wie Eymar 2011 für die Zeit von 1890 bis 1950 belegt.

**91** Yúdice (1978) ordnet *Altazor* der zweiten Schaffensphase Huidobros zu, in der er sich der Freiheit des Signifikanten und der Kreation widmet (vgl. Karin Hopfe: *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, S. 3f.). Die Spiele mit und das Ausprobieren von Sprachmaterial hat Huidobro weder vor noch nach *Altazor* derart radikal durchgeführt.

**92** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 732.

1919 von Cansinos Assens zum ersten Mal erwähnt.[93] Es zeigt, dass Huidobro sich mit dem Status von Sprache seit den 1910er Jahren beschäftigt und dass seine dichterische Kreation in der Fremdsprache Französisch von Anfang an eine doppelte Dimension hat.[94] Der Fremdheit der Sprache wird eine poetologische Dimension abgerungen, die sich als Wenden gegen konventionelle Sprache, Sinnzuschreibungen und Ausdrucksformen, als Plädoyer für die Suche nach Neuem deuten lässt. Demnach wäre das Adjektiv «materna» hier im metaphorischen Sinne von «vertraut» zu verstehen, aber es besitzt natürlich auch eine konkrete pragmatische Dimension, da Huidobro während der Pariser Zeit auf Französisch, also nicht in seiner Muttersprache, Gedichte verfasst.

Ähnliche Skepsis gegenüber der (allzu) vertrauten Sprache hat Huidobro auch schon in seinem Vortrag «La poesía» von 1921 in Madrid formuliert.[95] Ziel des Dichters sei es, nicht auf die normale und kommunikative Funktion von Sprache, sondern auf etwas jenseits davon als ureigentlich Poetisches abzuzielen, eine poetische, weltunabhängige Schöpfung durch das Wort: die «significación mágica» jenseits einer «norma convencional».[96]

Mit dem expliziten Verweis auf das Nicht-Vertraute, Nicht-Tradierte und Nicht-Geerbte im Vorwort zu *Altazor* wird zwar auch auf das Nicht-Konventionelle verwiesen, aber der Akzent stärker auf die verwendete Sprache und damit das Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant gesetzt. Die (Un-)Vertrautheit einer Sprache hat damit zu tun, dem Signifikanten ein entsprechendes Signifikat (nicht)

---

**93** Das Vorwort wird von Cansinos Assens zum ersten Mal erwähnt in *La Correspondencia de España* (Madrid, 24.11.1919) und seither (bis 1931, dem Erscheinen des Gesamtwerkes) als Titel für das ganze Werk genommen. Zur komplexen Entstehungs- und Publikationsgeschichte von *Altazor* vgl. Goic in seiner Einführung in Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 717–722.

**94** Carlos Démaso Martinez/Andrea Ostrov: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro, S. 218, sehen, Zonana (1994, 63) zitierend, eine «voluntad de destierro [...] de las formas convencionales de ver y expresar» und Französischschreiben als Form der Legitimation. Die Zweisprachigkeit des Werkes lässt sich, so ihre These, als Kombination bzw. Ergänzung zweier Aspekte verstehen, nämlich eines strategischen Aspekts, in Frankreich mehr Publikum durch ein Werk auf Französisch anzusprechen, und eines poetologischen, der Suche nach einem «universalismo poético más allá de las lenguas» (Ebda., S. 211–214).

Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*, S. 252–254 verweist auf Huidobros frühes Gedicht *Adán*, in dem Wortschöpfung als Weltschöpfung, thaumaturgisch verstanden wird und deutet die radikal auf Schöpfung ausgerichtete Poetik als Abstreifen von kolonialen Abhängigkeiten Hispanoamerikas.

**95** Es wurde als Fragment publiziert im Vorwort zu *Temblor de cielo* 1931 (vgl. Cedomil Goic: Vorwort. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1291).

**96** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1296, vgl. auch George Yúdice: *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Galerna 1978, Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*, S. 252.

zuweisen zu können. Mehrsprachige Dichtung spielt mit diesem Verhältnis, sie kann Sprache als unsicheres Terrain mit verschwimmenden Grenzen präsentieren, die vertraute Basis, die «norma convencional», aushöhlen. Sie zeigt der Leserschaft ihre (fremd-)sprachlichen Grenzen auf, ermuntert sie zu Semantisierungsversuchen, und, wenn diese vollkommen scheitern (müssen), da es sich z. B. um Phantasiesprachen handelt,[97] wird der Fokus auf den Signifikanten in seiner Poetizität, Klanglichkeit, seiner Nicht-Referentialisierbarkeit gerichtet. Wie sich nun eine «lengua que no sea materna», eine unvertraute Sprache, in *Altazor* artikuliert bzw. wie Grenzen zwischen Vertrautem und Nicht-Vertrautem ausgelotet und überschritten werden, sei abschließend kurz an einigen Ausschnitten untersucht.

## III.b *Altazor* (1931): Vexierbilder von fremder und vertrauter Sprache

*Altazor* besteht aus einem Vorwort «Altazor o viaje en paracaídas» und sieben nur nummerierten Gesängen sehr ungleicher Länge mit insgesamt 2271 Versen. Das, was mit dem Medium ‹Fallschirm› eigentlich eine vertikal ausgerichtete Bewegung von oben nach unten von überschaubarer Dauer wäre, wird – entgegen dem sprachlich und inhaltlich Vertrauten, also den Konventionen dessen, was mit einem Fallschirm machbar ist – ausgedehnt zu einer Reise: Es geht um einen Fall in der Luft, um Sündenfall und immer wieder um die Suche des Dichters, der sich vor allem als Luftreisender – «astro-», «eter-» und «isonauta» – bezeichnet, nach neuer, unverbrauchter Sprache.[98] Bereits der Neologismus des Titels geht mit der Bildung aus «altura» (Höhe) oder «alto» (hoch) und «azor» (Habicht) über referentielle Belegbarkeit hinaus.

Das Langgedicht ist ludisch, experimentell, es arbeitet mit Klang, Konsonanzen, Assonanzen, Serialisierung von neuen Wörtern, die durch Silbenkombinationen und Umstellungen generiert werden. Es hat etwas dadaistisch Nonsenshaftes, aber auch Rituelles und Litaneihaftes und damit Vertrautes, stößt den Leser

---

**97** Phantasiesprachen werden hier nach Helmich (Werner Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit*, S. 445) verstanden als «mit literarischen Intentionen als Ganzes frei erfundene künstliche Sprachen».

**98** Pizarro (vgl. Ana Pizarro: Huidobro: noticias del futuro, S. 448) spricht von Vermessung des Luftraums, Beschleunigung, neuen Fortbewegungsmedien wie Flugzeug, aber auch dem Fallschirm, und bemerkt: «en Huidobro la incorporación de las percepciones contemporáneas en las formalizaciones discursivas se multiplican» (Ebda., S. 452).

aber immer wieder auf die Frage nach dem Bezeichneten.[99] So heißt es in Canto IV, in dem ein lyrisches Ich in Anbetracht der verstreichenden (Lebens-) Zeit nach neuen literarischen Sujets sucht und sich assoziativ treiben lässt, skandiert vom Refrain: «No hay tiempo que perder / […] Ahora que me siento y me pongo a escribir / ¿Qué hace la golondrina que vi esta mañana»[100]:

> No hay tiempo que perder
> Ya viene la golondrina monotémpora / […]
> Viene gondoleando la golondrina
>
> Al horitaña de la montazonte
> La violondrina y el goloncelo
> Descolgada esta mañana de la lunala
> Se acerca a todo galope
> Ya viene viene la golondrina
> Ya viene viene la golonfina […][101]

Das ludische Verfahren erzeugt aus dem Morphem golon- mit Suffixen einen Neologismus mit konsonantischem Reim in insgesamt 14 Variationen. Assonanzen und durch Silbenumstellungen generierte Kofferwörter (*palabras portmanteau*, oder *mots-valise*) können von Leser und Leserin teilsemantisiert und dem Spanischen zugeordnet werden, auch wenn es keine Signifikate dazu gibt. Einzelne Zeilen (etwa «Ya viene la golondrina […] / Se acerca a todo galope» sind zwar in grammatisch korrektem Spanisch gehalten, destabilisieren den Bezug zwischen Signifikant und Signifikat aber durch das semantisch nicht kongruente, kreationistische Bild der herangaloppierenden Schwalbe. Das semantische Syntagma wird durch ein klangliches Paradigma, die Alliteration **go**londrina – **ga**lope überformt, seine Poetizität (nach Jakobson) damit akzentuiert. Doch kreieren die Wortschöpfungen auch neue Signifikanten, die auf etwas surreale Signifikate, etwa eine Hybridisierung aus Violoncello und Schwalbe (im Spanischen wie das Violoncello viersilbig und damit auch von einem klanglichen, poetischen, nicht einem semantischen Prinzip bestimmt) verweisen.

Ähnlich kreativ wie mit der «golondrina» wird im gleichen Gesang mit dem Signifikanten «rodoñol» – im Spanischen nicht existent – umgegangen: auch hier

---

**99** Der berühmteste, mehrfach diskutierte Neologismus des Gedichts, der dessen ludischen Charakter pointiert herausstellt, ist sicher das Palindrom «eterfinifrete» am Ende des Gesangs IV (vgl. Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 781, S. 824, n. 24 und Karin Hopfe: *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, S. 184).

**100** Vv. 1110–1114, Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 772.

**101** Vv. 1211–1220, Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 775f.; vgl. José Ignacio Padilla: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje, S. 235; Esther M. Alarcón-Arana: Exilio e identidad, S. 102f.

findet sich eine Kombination aus grammatikalisch korrekten Syntagmen und Variationen:

> [...] Pero el cielo prefiere el rodoñol
> Su niño querido el rorreñol
> Su flor de alegría el romiñol
> Su piel de lágrima el rofañol
> Su garganta nocturna el rosoñol
> El rolañol
> El rosiñol[102]

Es handelt sich um eine «Jitanjáfora», erfundene Wörter (Sprache), hier offensichtlich ein Vogel, so vermutlich die Teilsemantisierung des Lesers, da vorher von Schwalben («golondrina») die Rede war. Das Terrain von Signifikaten und Referenten ist also äußerst schwammig, eine «ilusión referencial» wird, so Padilla, «aus den Angeln gehoben».[103] Der Gesang entwickelt Neologismen, die zwar Spanisch klingen, aber nicht im eigentlichen Sinne vertraut und bekannt sind, sondern eine neue, sprachlich generierte Welt entstehen lassen. Erst mit «rosiñol», orthographisch ans Spanische angepasst durch das «~» für das französische Phonem «-gn», wird wieder ein zumindest für Französisch kundige Leserinnen und Leser ein bekanntes Signifikat aufgerufen und das ornithologische Register bestätigt. Das französische Fremdwort ist hispanisiert und verfremdet, und, da im Spanischen nicht existent, kann es als Beispiel für das im Vorwort zum *Cid* evozierte «Eindringen» der einen in die andere Sprache gedeutet werden.[104]

Was das Changieren zwischen verschiedenen (romanischen) Sprachen angeht, ist der letzte, 66 Zeilen umfassende Gesang von *Altazor* noch extremer. Hier wird die Sinnzuschreibung fast unmöglich, denn er ist fast vollständig in unbekannter «Phantasiesprache» gehalten und lässt sich daher sehen als Metapher für die von Huidobro angesteuerte neue Sprache der Dichtung jenseits nationaler Zuschreibungsmöglichkeiten und Verortungen.

Der Gesang beginnt und endet mit Vokalgruppen aus a, i und o bzw. u, die das Ende von Gesang 4 wieder aufnehmen. Sie könnten auf Alpha und Omega verweisen, aber durch die unterschiedlichen Kombinationen, die je anders ge-

---

**102** Vv. 1246–1252, Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 776.

**103** Vgl. José Ignacio Padilla: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje, S. 222.

**104** An anderer Stelle im Gedicht wird die spanische Version «ruiseñor» (C. V, v. 1496, Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 785) verwendet. Der Vogel kann als Chiffre für die Dichtung und persönliches Leitmotiv von Huidobro gesehen werden, der wohl – vergeblich – versucht hat, Nachtigallen in Chile heimisch zu machen.

sprochen neue Signifikate ergeben, ist eine klare Festlegung im Gegensatz zu Huidobros frühem Gedicht *Adán*[105] nicht möglich:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
            urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
                        lalilá
Monlutrella monluztrella
                                    lalolú
Montresol y mandotrina[106]

Die Deutung hängt von der jeweiligen Ausführung ab, wie in einer Partitur und wie auch in Hugo Balls Dada-Gedicht von 1917: Die Silbenkombination a i kann sich als Interjektion «ai» lesen lassen, die im Spanischen und Französischen Schmerz anzeigt, als Spanisch räumliches Deiktikum «Ahí», oder onomatopoetisch für den Vogelgesang, schließlich als sinnfreie Silben mit Echo oder als Erfindungen.[107] Es gibt eine unauflösbare Spannung zwischen Allegorie und Ironie, so Padilla, Schrei, Gesang und trällernden Silben («tralalí»), schmerzhaftem Stöhnen und dem Benennen des universalen Grundmaterials, der zentralen Vokale für jede Dichtung. Es ist eine Befreiung der Poesie, weg von der Sinnzuschreibung hin zu den Grundelementen jeder Sprache. Die zitierten Zeilen haben zwar Anklänge an indigene oder baskische Silben («aruaru») oder entsprechen hispanischen Wortbildungsregeln («zollonario»), sind aber fast nicht mehr semantisierbar. Einzig Anklänge an das Französische sind erkennbar in den Versen, die die Silbe «mon» (als adjektivisches Possessivpronomen, oder auch als konjugiertes Verb «montre») verwenden: «monlut(rella) monluz(trella), montresol». Eine Teilsemantisierung als Französisch ist möglich, allerdings ohne dass die Sinnstiftung nachhaltig und stabil funktioniert, denn sie wird durch Spanisch klingende Wortbestandteile («-luz» und «-sol») konterkariert und destabilisiert. Die französisch-spanische Mehrsprachigkeit, die gerade von hispanoamerikanischen Dichtern auf der Suche nach Autonomie und Legitimierung ab Ende des

**105** Vgl. Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle*, S. 251f.
**106** Vv. 2205–2217; 2269–2271, Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 807f.
**107** Vgl. José Ignacio Padilla: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje, S. 238.

19. Jahrhunderts praktiziert wird, und zwar in der Form, dass Französisch in ein überwiegend spanischsprachiges Werk eingebettet wird,[108] wird hier weit hinter sich gelassen. Die Sprachen scheinen moment- oder silbenweise auf und verklingen wieder.

Umso mehr fallen in dieser semantischen Instabilität der 66 Verse die wenigen Neologismen auf, die aufgrund ihrer griechischen Silben vergleichsweise einfach semantisierbar sind, nämlich «isonauta» und «eternauta».[109] Sie nehmen das Motiv der Reise, der Bewegung durch den Raum (in der Luft, zu Wasser, worauf der «mareciente» in v. 2235 anspielen könnte) wieder auf, verweisen auf den «aeronauta», das durch die Luft reisende lyrische Ich aus Canto VI,[110] evozieren die zeitliche Dimension der Unendlichkeit und die räumliche der beständigen Mobilität.

Das Langgedicht endet mit den drei Vokalen a, i und o, einzeln oder als Gruppe gefasst, versehen mit einem graphischen, eine andere Dimension, nämlich Kommentare, evozierenden Zeichen, der runden Klammer:

> Io ia
> (i i i o)
> Ai a i ai a i i i i o ia[111]

Die das Gedicht beschließende Vokalkombination «ia» ist zuerst einmal die Umkehrung vom Beginn des Gesangs und des Anfangs der letzten Zeile. Sie kann als Spanisch «ya» – «vorbei», «zu Ende» – gedeutet werden, selbstreferentiell auf das eigene Werk, auf das tchechische «ya» des Gedichttitels aus *Automne régulier* verweisen oder spielerisch auf den Ruf des Esels als Echo. «Io» als italienisch «Ich», oder spanisch-kastilisch «Yo» von der drittletzten Zeile, je nach Ausführung auch in der vor- und der letzten Zeile anklingend, könnte noch einmal das lyrische Ich bzw. dessen Versatzstücke evozieren.

Es ist keine *Mutter*-Sprache mehr, keine konventionelle vertraute Sprache, die sich hier am Ende von *Altazor* bietet, sondern eine neue Sprache, die erprobt wird, an Grenzen und über sie hinausgeht und sich als Material für jeden Dichter, sprachunabhängig, anbietet, als utopischer Weg zur Universalsprache der Poesie.

---

**108** Vgl. Marcos Eymar Benedicto: *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1950)*. Paris: Harmattan 2011.

**109** Vv. 2231, 2235, ebda., S. 807f.

**110** Vgl. ebda., S. 806.

**111** Vv. 2269–2271, Ebda., S. 808.

## IV Conclusio: Von der Freiheit des Künstlers als Migrant

Der Beitrag ist der Frage nachgegangen, wie die Pariser Migrationserfahrung und kulturelle Innovation im Werk Vicente Huidobros (1893–1948), einem der herausragenden chilenischen Dichter des 20. Jahrhunderts, ineinanderwirken. Zuerst wurde die biographische Ebene in den Blick genommen und untersucht, wie der Migrant Huidobro sich verortet oder eben seine Mobilität herausstellt. Da eine unmittelbare biographische Deutung seines dichterischen Werks methodisch problematisch ist, wurde hierzu auf faktuale Texte, nämlich Interviews, Manifeste und Briefe zurückgegriffen, die sich auf die Zeit der Parisaufenthalte beziehen. In ihnen entwirft Huidobro performative Zugehörigkeiten. Auffällig ist der exzentrische, kritische und schonungslose Blick auf das hinter sich gelassene Heimatland Chile, den der Künstler gerade durch seine Mobilität legitimiert, und das emphatische Bekenntnis zu Paris, das allerdings nicht als nationaler Raum, sondern als transnationales Zentrum von befruchtendem künstlerischen Austausch und Innovation geschätzt wird. Die einzige Zugehörigkeit, die Huidobro zugesteht und zu der er sich bekennt, ist die zu der grenzüberschreitenden, universalen Gemeinschaft der «wahren» Dichter, die er im Gegensatz sieht zu den Möchtegerndichtern oder «presque-poètes», wie er sie in seinem Manifest zum *créationnisme* von 1925 abfällig nennt.[112] Die «Verstrickung» und «Verwurzelung in der Heimat» (Flusser) legt er jedoch nicht gänzlich ab – dazu sind seine Beziehungen, seine Reisen, sein Engagement dort zu intensiv.

Auf künstlerischer Ebene ist die Verbindung von Migration und kultureller Innovation hingegen eindeutig. Huidobro lotet den Freiraum, den ihm die neue Sprache Französisch bietet, konsequent aus, ohne sich letztendlich nur für sie zu entscheiden, sondern den Zwischenraum der Übersetzung zwischen der Muttersprache und der neuen in beiden Richtungen zur Destillation, zum Wieder-Schreiben seiner Gedichte zu nutzen.

Poetologisch zeigt sich die Freiheit des Migranten in der Suche nach einer unverbrauchten poetischen Sprache, einer «Ur-Sprache» unabhängig von jeweiligen Mutter-/Nationalsprachen – «una lengua que no sea materna», heißt es im Vorwort zu *Altazor*, bereits 1919 formuliert –, mit der er sich gegen das zu Vertraute, Abgegriffene wendet und neue Dimensionen eröffnen will. Diese poetologische Dimension findet sich am stärksten ausgeprägt in seinen Anmerkungen zur Übersetzbarkeit von Lyrik, den Ideen zur willkommenen Hybridisierung von

**112** Vicente Huidobro: *Obra poética*, S. 1337.

Sprachen und dem Einsatz von Fremdsprachen in seinem (lyrischen) Werk, die nur in *Altazor* von 1931 über die Grenzen des Verständlichen hinausgehen. Hier, vor allem in der Phantasiesprache des letzten Gesangs wird sein Ziel einer Poesie als universale, nicht durch Sprachgrenzen gehemmte und limitierte Kunstform, in einer hybriden, Nationengrenzen überschreitenden Sprache bzw. als Fernziel in einer universalen Kunstsprache erkenn- und hörbar.[113]

Heimat heißt auch Mutter-«Sprache». Gegen diese, die geerbt, übernommen, einfach «da» ist, wendet sich Huidobro bewusst und entscheidet sich in Freiheit für die fremde, neue Sprache, um von da aus seine Idee einer kosmopolitischen Poesie zu verfolgen.

## Literaturverzeichnis

Alarcón-Arana, Esther M.: Exilio e identidad: superación de las poéticas clásica y cristiana en *Altazor* de Vicente Huidobro. In: *Scritture Migranti* 8 (2014), S. 85–105.

Alcantud, Victoriano: Creacionismo y cubismo literario: Vicente Huidobro, «el que trajó las gallinas». In: Victoriano Alcantud (Hg.): *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918–1925)*. Granada: Ed. Comares 2014, S. 106–136.

Ángel, Roberto: Juan Emar y la crítica. In: *Hispamérica* XLVII, 139 (2018), S. 97–103.

Balderston, Daniel: Huidobro and the Notion of Translatability. In: *Fragmentos: Revista de Lingua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina* 3, 1 (1990), S. 59–74.

Bosi, Alfredo: La parábola de la (sic) vanguardias latinoamericanas. In: Jorge Schwartz (Hg.): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991, S. 13–63.

Castro Morales, Belén: Ver y palpar: en el hipertexto de la escritura creacionista. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Ed. crítica de Cedomil Goic (coord.). Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1507–1525.

Crepón, Marc: Ce qu'on demande aux langues (autour du *Monolinguisme de l'autre*). In: *Raisons politiques* 2 (2001), S. 27–40.

Cruchaga, Ángel: El creacionismo y sus apóstoles en Europa (1919). In: Cecilia García-Huidobro (Hg.): *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915–1946)*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2000, S. 32–40.

De Costa, René (Hg.): *Vicente Huidobro y el creacionismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus 1975.

De Costa, René (Hg.): *Careers of the Poet*. Oxford: UP 1984.

---

**113** Die chilenische Schaffensphase nach 1932, die bisher weniger stark in den Blick genommen wurde, ist von der Rückkehr zu vertrauteren Ausdrucksformen geprägt, der Glaube in die Erneuerungskraft der Kunst mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, den er z. T. als Kriegsberichterstatter miterlebte, massiv gesunken (vgl. Óscar Hahn: Vicente Huidobro: muerte y transfiguración. In: Vicente Huidobro: *Últimos poemas* (1948). Santiago: LOM 2011, S. 9 im Vorwort zu den postum erschienenen *Últimos poemas* (1948) von Huidobro).

De la Fuente, José Alberto: *Vicente Huidobro: el adelantado que no escuchamos*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez 2010.

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: Traité de nomadologie. La machine de guerre. In: Gilles Deleuze/Felix Guattari (Hg.): *Mille Plateaux II*. Paris: Minuit 1980, S. 434–527.

Démaso Martinez, Carlos/Ostrov, Andrea: Bilingüismo y vanguardia en Vicente Huidobro. In: Axel Gasquet (Hg.): *Écrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2007, S. 211–218.

Derrida, Jacques: *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*. Paris: Ed. Galilée 1996.

Dolle, Verena: Amerika als Ort der Freiheit? Die Eroberung Mexikos als Erinnerungsort in «Captain from Castile» (USA, 1947). In: Ute Fendler/Monika Wehrheim (Hg.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer 2007, S. 27–52.

Duarte de Oliveira, Maria Rosa: A representação do africano na literature brasileira: a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. In: Verena Dolle/Helena Bonito Pereira u. a. (Hg.): *Migrações literárias e artísticas: África – Brasil – Europa*. Berlin: Peter Lang 2018, S. 121–130.

Emar, Jean: Con Vicente Huidobro. In: Cecilia García-Huidobro: *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915–1946)*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2000, S. 56–62.

Eymar Benedicto, Marcos: La poética de la autotraducción en tres escritores bilingües franco-hispánicos: Vicente Huidobro, Juan Larrea y Ventura García Calderón. In: Pierre Civil/Françoise Crémoux (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2010. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_015.pdf> [27.11.2019].

Eymar Benedicto, Marcos: *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1950)*. Paris: Harmattan 2011.

Flusser, Vilém: *Von der Freiheit des Migranten*. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2013.

García-Huidobro, Cecilia (Hg.): *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915–1946)*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2000.

Goic, Cedomil: Cronología. In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1383–1406.

Goic, Cedomil: Introducción (el espejo de agua). In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 379–389.

Goic, Cedomil: Introducción (Manifiestos). In: Vicente Huidobro: *Obra poética*. Herausgegeben von Cedomil Goic (coord.). Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1291–1293.

Hahn, Óscar: Vicente Huidobro: muerte y transfiguración. In: Vicente Huidobro: *Últimos poemas* (1948). Santiago: LOM 2011.

Han, Petrus: *Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, Politische Konsequenzen, Perspektive*. Stuttgart: Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft $^{2}$2005.

Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

Hopfe, Karin: *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*. Tübingen: Narr 1996.

Huidobro, Vicente: Espagne. In: *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de L'Activité Contemporaine. Arts, Lettres, Sciences* 18 (1923), S. 31–36. http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZlYXUtRlRfMTgucGRm [27.11.2019].

Huidobro, Vicente: *Mio Cid Campeador,* pres. de Ángeles Pérez López. México: Universidad Autónoma Metropolitana 1997.
Huidobro, Vicente: *Obra poética.* Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003.
Infante, Ignacio: The translatabilitiy of planetary poiesis: Vicente Huidobro's Creacionismo in Temblar de cielo/Tremblement de ciel. In: Ders.: *After Translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic.* New York: Fordham University Press 2013, S. 51–80.
Lihn, Enríque: El lugar de Huidobro (1970). In: René da Costa (Hg.): *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Madrid: Taurus 1975, S. 363–384.
Lipphardt, Anna: Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 26/27 (2015). URL: http://www.bpb.de/apuz/208257/der-nomade-als-theoriefigur-empirische-anrufung-und-lifestyle-emblem-auf-spurensuche-im-globalen-norden, S. 1-6.
Morales, André: Huidobro en España. In: Vicente Huidobro: *Obra poética.* Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1409–1422.
Oliver, José F.A.: *Gastling*. Berlin: Das Arabische Buch 1993.
Osorio Tejeda, Nelson: Prólogo. In: Ders. (Hg.): *Manifiestos, proclamas y polémcias de la vanguardia literaria hispanoamericana.* Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988, S. ix–xl.
Padilla, José Ignacio: Vicente Huidobro: Entrar y salir del lenguaje. In: Ders.: *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre la poesía latinoamericana.* Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2014, S. 207–238.
Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral [3]1990 (Biblioteca de Bolsillo).
Pellicer, Rosa: La tradición en la vanguardia. *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997), S. 485–495.
Pizarro, Ana: Huidobro: noticias del futuro. In: Patricio Lizama/María Inés Zaldívar: *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica.* Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 439–456.
Pries, Ludger: *Internationale Migration*. Bielefeld: Transcript [4]2013.
Rojas, Waldo: En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro. In: Vicente Huidobro: *Obra poética.* Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1440–1463.
Rojas, Waldo: Huidobro a la hora de las vanguardias: acercamiento a su obra poética en francés. In: Patricio Lizama/María Inés Zaldívar (Hg.): *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica.* Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2009, S. 471–505.
Rojas Jiménez, Alberto: Vincent Huidobro (1925). In: Cecilia García-Huidobro (Hg.): *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915–1946)*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2000, S. 48–52.
Sánchez-Pardo, Esther: Vicente Huidobro and William Carlos Williams. Hemispheric Connections or How to Create Things with Words. In: *International Yearbook of Futurism Studies* 7 (2017), S. 182–205.
Santini, Benoît: L'écriture poétique en français dans *Amour à mort* de César Moro (Pérou) et Horizon carré de Vicente Huidobro (Chili). Création de nouvelles réalités et liberté artistique. In: Françoise Morcillo (Hg.): *Littératures en mutation: écrire dans une autre langue*. Orléans: Éd. Paradigme 2013, S. 215–228.

Sarabia, Rosa: Eclipse de imagen: los poemas pintados de Vicente Huidobro. In: Vicente Huidobro: *Obra poética.* Herausgegeben von Cedomil Goic. Madrid u. a.: Colección Archivos 2003, S. 1423–1439.
Schwartz, Jorge: Chile. In: Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991, S. 65–99.
Teitelboim, Volodia*: Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 1997.
Vastchenko, Alexis: Vicente Huidobro ou la création nomade. Une poésie à l'échelle du monde. In: Beïda Chikhi (Hg.): *Destinées voyageuses. La patrie, la France, le monde*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2006, S. 147–162.
Yúdice, George: *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Galerna 1978.
Zonana, Víctor Gustavo: *Metáfora y simbolización literaria en la poética y la poesía de los movimientos hispanoamericanos de vanguardia: Altazor de Vicente Huidobro*. Mendoza: Ed. de la Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional de Cuyo 1994.

Sara Sohrabi

# Theoretische Avantgarde und Historische Erfahrung: Zugehörigkeit im Schreiben von Hélène Cixous und Jacques Derrida

## I Einleitung

Zu Beginn ihres 1997 erschienenen Essays *Mon Algériance*[1] formulierte Hélène Cixous, dass ihr Schreiben von dem Gedanken getragen sei, dass sie auch an einem anderen Ort als Oran hätte geboren werden können; in einem der zwanzig Länder, in denen sich Fragmente ihrer Familiengeschichte wiederfinden lassen. Diesem Hinweis auf die Verbindung von Geschichtserfahrung und theoretischer Reflexion durch die Autorin wird im Folgenden nachgegangen. Im Zentrum dieser Überlegungen steht neben dem Essay von Hélène Cixous der Text *Moi, l'Algérien* von Jacques Derrida. Der Essay von Cixous wurde 1997 als Beitrag im «parlement international des écrivains» der Reihe *littérature déplacée* in der Kulturzeitschrift *Les Inrockuptibles* veröffentlicht.[2] Der Essay Derridas erschien posthum 2007 in der Zeitung *Le Matin*.[3]

---

**1** Hélène Cixous: Mon Algériance. In: *Les Inrockuptibles* 115 (1997), S. 71–74.
**2** In überarbeiteter und übersetzter Form ist er zunächst 1997 im Literaturmagazin *TriQuarterly* der Northwestern University, Evanston und dann als einer von zehn Aufsätzen der Sammlung *Stigmata* erschienen: Hélène Cixous: My Algeriance. In other words: to depart not to arrive. In: Hélène Cixous *Stigmata. Escaping Texts*. Oxfordshire: Routledge 1998, S. 203–231. In dieser überarbeiteten Fassung findet sich ein zusätzlicher Abschnitt mit der Überschrift ‹Shoeshine› (Hélène Cixous: My Algeriance, S. 221–223). Im Abschnitt ‹The Name of Cixous› finden sich zusätzliche Reflexionen zu ‹My house is encircled›, ‹Do you remember Cinna the poet?›, ‹The illegitimate›, «The legitimiate» (Ebda., S. 211–218, vgl. Hélène Cixous: Mon Algériance, S. 72–73). Unter dem Abschnitt ‹Impressions, im-prints, mirrors› finden sich ein zusätzlicher Unterabschnitt zu ‹my aunts shop *Aux deux mondes*, The Two Worlds›, (Hélène Cixous: My Algeriance, S. 219–221, vgl. Hélène Cixous: Mon Algériance, S. 73–74). Die ergänzten Elemente finden sich in Hélène Cixous: Pieds nus. In: Leïla Sebbar (Hg.): *Une enfance algérienne*. Paris: Gallimard 1997, S. 53–63.
**3** Jacques Derrida: L'Anti-Macias : Moi, l'Algérien de Jacques Derrida. In: *Le Matin* (21.11.2007). Es handelt sich um ausgewählte Auszüge aus einem Gespräch zwischen Mustapha Chérif und Jacques Derrida im Rahmen der 2003 von Chérif organisierten Konferenz zum Thema «Dialogue des civilisations» und während des Kolloquiums ‹Algérie-France, Hommage aux grandes figures du dialogue des civilisations›, Abschlussdiskussion am 27.05.2003 im Institut du monde arabe in Paris. Was die rhetorische Einkleidung des Textes betrifft, richtet sich die Ansprache des «vous» an den Gesprächspartner Chérif.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-016

Die beiden Texte sind von Dialogizität geprägt:[4] das Denken des/der jeweils anderen sowie spezifische Geschichtserfahrungen werden hier in besonderer Art und Weise thematisiert. Durch den sprachphilosophischen Zugriff auf historische Erfahrungen wird – so meine These – eine Scharnierposition zwischen den französisch-algerisch-jüdischen Gedächtnissen offengelegt.[5] Sprache fungiert dabei als eine Art Brennglas, in dem deutlich wird, wie Geschichtserfahrungen zum *movens* für das Schreiben werden können.[6] So liegt diesen ästhetisch dichten und doch zugleich sehr persönlichen Texten ein markanter kritischer philosophischer wie politischer Impuls zugrunde.[7]

Für das literarische und philosophische Schreiben von Cixous und Derrida bildet die Infragestellung von als unhintergehbar dargestellten Annahmen über Sprache, Literatur, über die Welt und über geschichtliche Erfahrungen einen wichtigen gemeinsamen Bezugspunkt. Ihre Texte werfen Fragen von Herkunft und Zugehörigkeit auf, die bislang nicht systematisch bearbeitet wurden. Vor diesem Horizont sind auch die bisherigen Studien zu diesen beiden großen Figuren der französischen Geistesgeschichte zu verstehen, die deren Werke vornehmlich den Kategorien von Poststrukturalismus, *French Feminism* und der Psychoanalyse zuordnen.[8] Wenn man jedoch den Blick erweitert und ihre Werke in einem größeren historischen Kontext betrachtet, so wird deutlich, wie wesentlich die algerische Erfahrung für die Werke ist. Die französische Sprache wird zum dialektischen Reflexionsort von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit.[9]

So repräsentiert das Schreiben von Cixous und Derrida einen zugleich philosophischen wie sprachästhetischen Modus, in dem verschiedene Schichten von Gedächtnis zum Ausdruck gebracht werden. Diese Erfahrung beschreibt Derrida

---

**4** Im Sinne der Dialogizität nach Michail M. Bakhtin, vgl. Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. New York: New Accents ([1]1983) [2]2005, S. 116f.

**5** Vgl. Dan Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse. Zur Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 2007, S. 64ff.

**6** Vgl. Susanne Zepp/Natasha Gordinsky: Kanon und Diskurs. Über Literarisierung jüdischer Erfahrungswelten. In: Dan Diner (Hg.): *Toldot. Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur*. Bd. 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2009, S. 102f.

**7** Vgl. Christa Stevens: Hélène Cixous, «auteur en algériance». In: *Expressions maghrébines* 1 (2002), S. 77–91, S. 33.

**8** Eine Ausnahme bildet die Studie von Dan Diner über die algerische Erfahrung im Schreiben Derridas, siehe Dan Diner: Algerische Ouvertüren. Pierre Nora und Jacques Derrida im Widerstreit. In: *Romanistisches Jahrbuch* 67, 1 (2016), S. 35–50. Für eine kritische Zusammenfassung der Forschung zu und Besprechungen der Oeuvres von Cixous und Derrida in der Forschung vgl. Christopher Churchil: *L'Algérie en «je»: Remembering Colonial Algeria in the Works of Hélène Cixous and Jacques Derrida*. Ontario: ProQuest Dissertations and Theses 2001, S. 79–84.

**9** Marta Segarra: Cixous and Derrida, «Subjects of french culture». In: *Contemporary French and Francophone Studies* 17, 1 (2013), S. 41.

als den Kern dessen, was die Erinnerung an Algerien im französischen Gedächtnis markiert. Cixous versucht sie mit ihrem Neologismus der *Algériance* zu fassen.

Bereits die Sprachschöpfung im Titel des Essays von Cixous verweist also auf den besonderen Stellenwert von Sprache und Begriff im Schreiben Cixous. Dies bezieht sich in erster Linie auf einen sprachphilosophischen akzentuierten Umgang mit Worten und Denominanten im Allgemeinen, als auch auf die Bedeutung der französischen Sprache als Sprache von Kolonisierten und Kolonisatoren in Algerien im Besonderen. Zugleich thematisiert der Essay auch den Begriff «Muttersprache», der bei Cixous stets eine Reflexion der deutschen Erfahrung ihrer Mutter im Kontext jüdischer Erfahrungsgeschichte einbezieht.[10] Der Zusammenhang von «travailler la langue– être travaillée par la langue» ist dabei zentral – denn es wird nicht nur die Sprache selbst in den Blick genommen, sondern auch, was Sprache dem Individuum auferlegt.

Beide Texte verweisen auf historische Zusammenhänge, die auch Konstellationen der Gegenwart beleuchten. Der Schwerpunkt liegt im Folgenden auf der Vielfalt des algerisch-französisch-jüdischen Gedächtnisses und auf der damit verbundenen Darstellung literarischer Reflexionen über Sprache und Geschichtserfahrung.

Der Begriff der theoretischen Avantgarde soll in diesem Zusammenhang dazu dienen, die sprachphilosophischen und sprachschöpferischen Verfahren in den theoretischen Reflexionen von Cixous und Derrida als eine auf künstlerische Zusammenhänge zurückgreifende Schreibweise zu verstehen.

## II Les noms et les choses

In ihrem Werk geht Hélène Cixous häufig von den Bedeutungsebenen oder Ursprüngen einzelner Worte aus und reflektiert die mit ihnen verbundenen Redewendungen und Implikationen. Dieses Verfahren kommt auch in «Mon Algériance» zur Anwendung. Sprache und Zugehörigkeit werden auf diese Weise zum eigentlichen Gegenstand des Essays.

Der Essay markiert, wie sehr ihr Zugang zu Sprache von Mehrsprachigkeit und von einem spielerischen Charakter geprägt war: «Jouer aux langues», so wird dies formuliert, indes nicht im Sinne eines Spielens als solchem, sondern als ein spielerisches Vermitteln zwischen den verschiedenen Familiengeschichten und den damit verbundenen Sprachen und Kulturen. Spracherfahrung wird als «sport

---

**10** Vgl. hierzu Dan Diner: Einführung. In: Ders. (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Stuttgart: Metzler 2011.

translinguistique et amoureux» beschrieben und verweist in dieser Formulierung zugleich auf einen spielerischen wie übernationalen Sprachbegriff:

> Cette agilité, ce *sport* translinguistique et amoureux m'abrita de toute obligation ou velléité d'obédience (Je ne pensai pas que le français fût ma langue maternelle, c'était une langue dans laquelle mon père m'apprenait) à *une* langue materpaternelle.[11]

Dabei entsteht in dieser Beschreibung durch eine morphologische und phonetische Inversion ein besonderer sprachlicher Effekt. Bei dem Begriff von «sport translinguistique» wird klanglich auch der Begriff eines *transport linguistique* aufgerufen.[12] So wird darauf verwiesen, dass es sich bei der Erfahrung nicht nur um etwas Spielerisches gehandelt hat und dass diese nicht allein sprachlich war. Zugleich wird auf das Verhältnis der Sprachen untereinander angespielt und der Begriff der Muttersprache aufgebrochen und auf den Vater bezogen. Die Mutter von Hélène Cixous stammt aus Osnabrück, die Muttersprache im Wortsinne war das Deutsche.[13]

Durch das derart gestaltete Verhältnis eines vielfältigen Kontakts zu Sprachen und zur französischen Sprache ist dem Ich dieses Essays ein privilegiertes Verhältnis zu einer so genannten Muttersprache erspart geblieben: Diese Spracherfahrungen hätten sie sogar vor einer mit den Begriffen von Gehorsam und Verpflichtung assoziierten Beziehung zu einer einzigen Sprache geschützt. Deutsch, Französisch, Englisch, und im Hören auch Spanisch, Arabisch und Hebräisch waren für Cixous nicht nur die Sprachen, in denen sie groß geworden ist. Sie unterscheidet auch zwischen den Sprachen der Mutter und den Sprachen, die vom Vater gefördert wurden. Diese Sprachen verweisen so auch auf den geschichtlichen Hintergrund der Elterngeneration. Deren Spezifik wird durch die Fügungen französisch-deutsch und arabisch-hebräisch erinnert. Denn die Sprachen Arabisch und Hebräisch stehen während der Kolonialzeit in Algerien für geschichtlich marginalisierte, in manchen Kontexten auch oppositionelle Erfahrungen. Zugleich sind es Sprachen, die die Autorin nicht spricht. Insbesondere die arabische Sprache wurde in der Verwaltung und im öffentlichen Leben Algeriens durch die Kolonialmacht verdrängt. Durch morpho-linguistische Wortspiele wird im Essay die besondere Erfahrung von Sprache im Kontext von Austausch auch auf der Ebene der sprachlichen Darstellung implementiert. Der spielerische Umgang mit Sprache in ihrer ganzen Vielfältigkeit verweist auch auf

---

**11** Hélène Cixous: Mon Algériance, S. 73.

**12** Mireille Calle-Gruber: La langue des alliances. «Mon Algériance». In: *Études littéraires* 33, 3 (2001), S. 83–94, hier S. 86.

**13** Ebda., S. 85f. Der Begriff Sport verweise sowohl auf die englische Sprache als auch auf den französischen Begriff *desport*, Spiel.

einen anderen Aspekt: Sprache verliert in diesem Zusammenhang nicht nur jegliche *religiöse* Bindung oder auch genealogische Beschaffenheit als «Muttersprache», sondern wird in einem weiteren Kontext verortet, wird Bestandteil des Französischen, das einst das Ziel hatte, diese Sprachen zu ersetzen.

Diese Beispiele stehen exemplarisch für die sprachlichen Verfahren des Essays insgesamt, in denen der performative Charakter des gestaltenden Schreibens im Vordergrund steht. Es geht um den künstlerischen Versuch, Unabgeschlossenes darzustellen. In nachdrücklicher Weise wird dabei die eigene Position immer wieder entgrenzt: die individuelle Erfahrung verweist nachdrücklich auf ein kollektives Gedächtnis. In dieser Spannung liegt das dem Essay zugrundeliegende ästhetische Prinzip.

In diesem Zusammenhang wird ein weiteres Motiv akut. Obwohl das Verhältnis zu Frankreich durchaus ambivalent erscheint, spielt das Moment von Gastfreundschaft und Aufnahme eine wichtige Rolle: «Hospitalité houleuse, intermittente de l'État et de la Nation. Mais hospitalité infinie de la langue.»[14] Dieser Passus spielt natürlich auf die komplexe Geschichte der Staatsbürgerschaft der algerischen Juden und auf die Rücknahme des *Décret Crémieux* im Oktober 1940 an. Deshalb wird die Gastfreundschaft des Staates als «unruhig» («houleuse») und intermittierend beschrieben. Im Gegensatz dazu erscheint die Gastfreundschaft der französischen Sprache als unendlich, auch weil sie im *pays de littérature* das Gefühl von Aufnahme und Zugehörigkeit herzustellen vermag. Durch die Opposition zwischen intermittierend und unendlich wird die Zugehörigkeit in und durch Sprache als zentral markiert.

Das Motiv der Gastfreundschaft ersetzt Vorstellungen, die gemeinhin zum Begriff des Exils gehörend betrachtet werden. Für das Ich im Essay spielt die Erfahrung, die zumeist als *Exil* beschrieben wird, eben nicht die Rolle eines Bruchs oder einer Entwurzelung, für die es eines Ersatzes oder einer Neubesetzung bedarf. Sie beschreibt sowohl die eigene Erfahrung des Weggehens als auch die damit in Verbindung stehende Fragen, die sie mit Orten allgemein und mit dem Ort Algerien im Besonderen verbinden, nicht als ein Weniger, nicht als ein Fehlen von Wurzeln oder gar als eine negativ konnotierte Erfahrung von Entwurzelung. So wird die Erfahrung ihrer negativen Konnotation und Konsequenz enthoben.[15] Auf diese Weise löst sich die Algériance von einer Prämisse nationaler Zugehörigkeiten und eröffnet als Denkfigur, in der die Nostalgie durchaus

---

**14** Hélène Cixous: Mon Algériance, S. 72; zur Bedeutung von hospitalité als Beispiel des Denkstils Derridas vgl. Judith Still: *Derrida and Hospitality. Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S. 143ff.

**15** «For Hélène Cixous the word exile has perhaps at one and the same time no meaning and all meaning.», Lynn Penrod: Algeriance, Exile, and Hélène Cixous. In: *College Literature* 30, 1 (2003),

mitschwingt, einen weiter gefassten Raum und imaginiert eine Weltzugehörigkeit, die nationale Vorstellungen ebenso überschreitet wie allzu essentialistische Vorstellungen von Identitäten:

> Ni la France, ni l'Allemagne, ni l'Algérie. Pas de regret. C'est une chance. Une liberté, une liberté incommode, intenable, une liberté qui oblige à lâcher prise, à s'élever, à battre des ailes. A tisser un tapis volant. *Je ne me suis trouvée bien nulle part*.[16]

Der Essay von Cixous unterwandert traditionelle Vorstellungen von Zugehörigkeit. Weder Frankreich, noch Deutschland, nicht Algerien sind «Heimat», aber das ist keine Verlusterfahrung, sondern ein Gefühl von Freiheit. Diese Freiheit wird durchaus als prekär markiert («une liberté incommode, intenable, une liberté qui oblige à lâcher prise, à s'élever, à battre des ailes»), doch die Erfahrung dieser Freiheit ist zugleich Befreiung. Diese Weltzugehörigkeit wird im weiteren Textverlauf als eine früheste Kindheitserfahrung dargestellt:

> Quand j'ai eus 3 ans, l'âge des expériences décisives et de l'analyse, je sus que j'étais destinée de partir. Certes ce serait plus tard, mais ce serait au plus tôt. Cette destination, destinalité, décision était si forte que j'ai pu dire : quand j'avais 3 ans je suis partie. C'était un pur partir. Je n'avais pas de visée ou de vision d'arrivée, de but, pas de pays désiré, j'étais en sursis et en survol. En détachement quasi originel.[17]

Hier wird die Vorstellung eines dichotomischen Modells von Gehen und Ankommen zugleich zitiert und abgelehnt. Den Schwerpunkt der Erfahrung bildet das Fortgehen und dieses wird auch nicht in Beziehung zu einem Ziel gesetzt oder durch das Bedürfnis eines Ankommens determiniert: «partir (pour) ne pas arriver d'Algérie».[18] Diese nomadische Spracherfahrung ist der eigentliche Ort von Zugehörigkeit.

## III Konvergenzen

Bereits in der Einleitung ihres Textes markiert Cixous damit ein zentrales Moment ihres Denkens: Das Moment des Zufalls. Vorstellungen von Schicksal und vermeintlichen identitären Fügungen weist der Essay von sich. Doch der Zufall der

S. 135–145, hier S. 144. Vgl. hierzu auch Marta Segarra: *The Portable Cixous*. New York: Columbia UP 2010, S. 70f.

**16** Hélène Cixous: Mon Algériance, S. 72.

**17** Ebda., S. 73.

**18** Ebda., S. 74.

Geburt hat die Geschichte ihrer Familie mit der jüdischen Geschichte des 20. Jahrhunderts verbunden, und diesen Zufall gilt es angemessen zu reflektieren:

> Ma pensée est née avec la pensée que j'aurais pu naître ailleurs, dans un des vingt pays où avait atterri un éclat vivant de ma famille maternelle qui avait sauté sur le champ de mines nazi. Avec la pensée du hasard, de l'accident, de la chute.[19]

Diese Einleitung des Essays knüpft sowohl an die Kindheitserfahrungen in Oran und Algier als auch an die Erfahrungen der Eltern und der Familie an und bildet so den Ausgangspunkt der Sprachreflexion vor dem Horizont der Geschichte des Ersten und Zweiten Weltkriegs, des Holocaust und des Kolonialismus. Diese Zeiterfahrungen werden als Bedingungen des eigenen Denkens markiert: Der explizite Bezug auf den Holocaust ist in dem Hinweis aufgehoben, dass von der Familie der Mutter nur dies, als ein «éclat», ein Bruchstück, eine Scherbe der Familie das Mienenfeld der Nazis überlebt hat – und dass dieses Überleben die Mutter in eine Vielzahl unterschiedlicher Länder geführt hat. Diese einführende Positionierung der sozialen und literarischen Felder markieren die Fragen von mehrfacher Zugehörigkeit als die zentralen Zusammenhänge, die der Essay in der Sprachreflexion untersucht.

## IV Moi, l'Algérien

Auch im Essay von Derrida ist diese Frage gleich zu Beginn mit dem Hinweis auf die Erfahrungen der *juifs d'Algérie* zentral gestellt. Dieser Essay ist markiert von einem Bewusstsein um das Bestehen jenes kategorialen Zwangs, der von Zeichen und Symbolen gemeinschaftlicher Zugehörigkeit ausgeht.[20]

Der kurze Text lässt sich in verschiede inhaltliche Abschnitte unterteilen: In einer Art Einleitung vermisst Derrida seine eigenen Zugehörigkeiten und geschichtlichen Erfahrungen und geht anschließend auf die Frage ein, inwieweit Algerien auf seine philosophische Arbeit Einfluss genommen hat. In einem weiteren Abschnitt spricht Derrida von seiner Beziehung zur arabischen Sprache, zur algerischen Kultur und Geschichte im Kontext der vielfachen Gewalt gegen das algerische Volk. Abschließend beschäftigt er sich mit der Frage nach dem *Mysterium* in der Philosophie und bringt hier den Begriff der *foi*, des Glaubens ein.

Bereits die Perspektivierung zu Beginn des Essays weist darauf hin, dass die Vorstellung des Ichs durch eine Beschreibung des Erbes und der Zuweisung

**19** Ebda., S. 71.
**20** Dan Diner: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Stuttgart: Metzler 2011. Bd. 2, S. 83.

erfolgt: «Algérien» – «né juif d'Algérie» – «devenu français». Dabei ist die wiederholte Markierung der eigenen Erfahrungsperspektive für die hier diskutierten Zusammenhänge wesentlich: «Je parle ici comme Algérien devenu français [...] ayant perdu sa citoyenneté française et l'ayant retrouvée».

Die Rücknahme der französischen Staatsangehörigkeit im Oktober 1940 war Grund für eine frühe Erfahrung von Ausschluss in Algerien. Der Text argumentiert, dass diese Erfahrung dazu geführt hat, die eigene Perspektive stets sowohl von einer Außen- als auch von einer Innenposition wahrzunehmen.[21] Diese Doppelung der Bezüge durchzieht den gesamten Text und die darin vermittelten Reflexionen. Die Beschreibung des Entzugs und der Rückgabe der französischen Staatsangehörigkeit ist dabei auffällig, weil diese dem Ich als Subjekt zugeordnet werden:

> Mes héritages : je voudrais parler comme Algérien, né juif d'Algérie, de cette partie de la communauté qui avait reçu en 1870, du décret Crémieux, la nationalité française et l'avait perdue en 1940. Quand j'avais 10 ans, j'ai perdu la citoyenneté française au moment du régime de Vichy et pendant quelques années, exclu de l'école française, j'ai fait partie de ce qu'on appelait, à ce moment-là, les juifs indigènes, qui ont rencontré parmi les Algériens de l'époque plus de solidarité que de la part de ce qu'on appelait les Français d'Algérie. C'est l'un des tremblements de terre de mon existence. Il y en a eu d'autres.[22]

Im Text wird somit markant auf den großen Einfluss, den Algerien auf die philosophische Arbeit und das Schreiben ausgeübt hat, verwiesen. Die eigenen Geschichtserfahrungen markiert Derrida aber als ein Beispiel für die Vielschichtigkeit von Zugehörigkeiten insgesamt. Zugleich deutet er sie auch als Hinweis, welche Auswirkungen kategorisierende Zuschreibungen auf Gemeinschaften im Grundsätzlichen haben können:

> Tout ce qui m'a intéressé depuis longtemps, au titre de l'écriture, de la trace, de la déconstruction de la métaphysique occidentale [...] tout cela n'a pas pu ne pas procéder de cette référence à un ailleurs dont le lieu et la langue m'étaient pourtant inconnus ou interdits.[23]

Das Erbe Algeriens, so fährt dieser Text von Derrida fort, habe die Perspektive in seiner philosophischen Arbeit ganz nachdrücklich beeinflusst. Die eigene ereignisgeschichtliche Erfahrung wie auch der Einfluss literarischer und philosophischer Bewegungen während des Zweiten Weltkrieges in Algerien 1942 spielen in diesem Kontext eine prägende Rolle:

---

**21** Amy L. Hubbell: Separation and Return in the Intellectual Work of the Pieds-Noirs. In: Natalie Edwards/Christopher Hogarth (Hg.): *The Contemporary Francophone African Intellectual*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 71–9, S. 82.

**22** Jacques Derrida: Moi, l'Algérien.

**23** Ebda.

> [...] sorte d'enfant de la marge de l'Europe, un enfant de la Méditerranée, un enfant de la Méditerranée, qui n'était ni simplement français ni simplement africain, et qui a passé son temps à voyager d'une culture à l'autre et à nourrir les questions qu'il posait à partir de cette instabilité.[24]

Auch hier findet sich eine sprachphilosophische Markierung des Erkenntniswertes eines «Dazwischen»: Weder das Eine noch das Andere – weder französisch noch afrikanisch zu sein, habe eine neue Sicht eröffnet. In dieser instabilen Situation seien die Fragen entstanden, die Derridas philosophische Arbeit insgesamt markieren. Der Bezug auf das eigene Schreiben, das mit den Begriffen «la trace, la déconstruction de la métaphysique occidentale»[25] in Verbindung steht, ist zugleich auch eine Antwort auf Kritik: Aus der Position des Dazwischen sei es ganz folgerichtig, dass das Interessenfeld nicht etwas Homogenes sei.[26] In dieser Reflexion über Herkunft und Zugehörigkeit wird Derridas algerische Erfahrung als eine Grundlage für die gesamte philosophische Arbeit markiert.[27]

## V *L'arabe, langue interdite* – Der Entzug von Sprache

In einem weiteren Abschnitt des Essays von Derrida werden anhand der arabischen Sprache und der Geschichte Algeriens vor 1830 im Kontext des französischen Kolonialsystems das Ausmaß der Gewalt und der Unterdrückung thematisiert. Die arabische Sprache habe dabei eine existentielle Bedeutung für ihn angenommen, so betont Derrida. Sie sei zum Gegenort geworden, zum Fluchtpunkt einer Abwendung von den französischen Demütigungen.[28] Die Erinnerung an den Umgang mit dieser Sprache bezieht sich auf Derridas Kindheit und Jugend in Algerien.[29] Das Arabische war Faszinosum, weil es fremd und zugleich ver-

---

**24** Ebda.

**25** Zum Begriff der *trace* bei Derrida vgl. Geoffrey Bennington: *Legislations: The Politics of Deconstruction*. London: Verso 1994, S. 229 f.

**26** Zur Kritik an Derrida vgl. ebda., S. 14 f.

**27** «L'héritage que j'ai reçu de l'Algérie est quelque chose qui a probablement inspiré mon travail philosophique.» Jacques Derrida: Moi, l'Algérien. Zur Kritik an Derrida vgl. Geoffrey Bennington: *Interrupting Derrida*. London: Routledge 2000, S. 7.

**28** «Cet ailleurs, m'était comme inconnue ou interdite par l'ordre établi», Jacques Derrida: Moi, l'Algérien.

**29** «pour quelqu'un de ma génération», Ebda.

boten war. In den Schulen durfte kein Arabisch gesprochen werden. In diesem Zusammenhang wird der Begriff des «système educatif» in Anführungszeichen gesetzt, um dieses System als nur ein scheinbares Erziehungssystem und vielmehr als ein ideologisch motiviertes System zu entlarven. Dies wird durch die Präzisierung «comme on dit en France» gestärkt. Durch das Pronomen, die Zeitform des Präsens des Verbs und der Verortung auf Frankreich, wird vermittelt, dass es eine allgemeine – auch heute noch existente – verbreitete Behauptung in Frankreich sei, dass jenes System in Algerien ein Bildungssystem dargestellt habe, also sinnvoll gewesen sei:

> L'arabe, langue étrangère facultative en Algérie ! La Langue soustraite devenait sans doute la plus étrangère. Parfois je me demande si cette langue, inconnue pour moi, n'est pas ma langue préférée. La première de mes langues préférées.[30]

Diese Erfahrung der Erschütterung durch das Sprachverbot wird als Ereignis beschrieben, das von mehreren politischen Ereignissen flankiert war, die ebenfalls prägend waren.

Derrida beschreibt die eigene Existenz mit dem Begriff der *instabilité*. Vor diesem Hintergrund ist die Selbstbezeichnung als «Kind des Mittelmeers» von Bedeutung: Sie steht für die Verbindung zwischen *Métropole* und dem *Department* aus kolonialer Perspektive, aber auch für das Dazwischen, für das Hindernis zwischen Nordafrika und der französischen und damit auch europäischen Küste. In der Folge wird diese Selbstbezeichnung mit der Formulierung «ni simplement français, ni simplement africain» auf den Punkt gebracht. Dabei wird einem nationalen Verständnis von Zugehörigkeit eine kontinentale oder auch regionale Bezeichnung von Zugehörigkeit entgegengestellt. Die eigene Existenz wird schließlich auch in diesem Essay mit der Bewegung beschrieben, die stets eigene Fragen aufwerfe.

Unter den Stichpunkten «Glauben und Wissen»[31] entfaltet sich in einem zweiten Teil des Essays eine Reflexion über Säkularität, Religion, Glauben und sozialen Zusammenhalt. Dabei knüpft diese in einem weiteren Zusammenhang an die vorherigen Ausführungen zu Ausschluss, entzogener Sprache und Geschichte direkt an. Denn das koloniale System in Algerien war auch ein System, das von der katholischen Prägung Frankreichs und dem damit verbundenen Verständnis von Glauben und Religion charakterisiert war. Dieses Verständnis hat auch eine Rangordnung der Religionen bestimmt. Die Institution der Kirche habe in Algerien das von Ungleichheit geprägte System mit durchgesetzt. In dieser

**30** Ebda.
**31** Jacques Derrida: Moi, l'Algérien.

Hinsicht ist neben den Aspekten von Sprache und Geschichte der Aspekt des Glaubens ebenfalls ein Bereich des Lebens, in dem sich Ausgrenzung, Entzug und Unterdrückung konstituiert und eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Stichworte *foi* et *savoir* sind mit einem Doppelpunkt den Ausführungen vorangesetzt und verweisen auf die 2001 erschienene Publikation *Foi et Savoir*,[32] in der sich Derrida mit Fragen von Glauben und Wissen, Ungewissheit und Religion auseinandergesetzt hat.

In einem größeren Zusammenhang betreffen die Ausführungen Derridas im letzten Abschnitt seines Essays wesentliche Fragen der Säkularisierung des öffentlichen Lebens einer Gesellschaft und der Präsenz und Bedeutung der Religionen des *univers abrahamique*. Damit begegnet diese philosophische Denkweise einer gegenwärtigen Dringlichkeit im gesellschaftlichen Diskurs über die Verflechtungen von Öffnung und Abbau rassistischer Strukturen. Letztere privilegieren Vorurteile gegenüber einem pluralistischen und vielfältigen Zusammenleben.

Der Akt des Glaubens oder auch des Vertrauens sei grundlegend für menschliche und soziale Beziehungen: «quand quelqu'un nous adresse la parole, il nous demande de le croire.» Die Würdigung der Bedeutung dieses Akts führe dazu, dass sich politische Säkularisation und ein gesellschaftlicher Platz und Respekt gegenüber Religionszugehörigkeiten nicht ausschließen. Diese Grundlage, dieses Vertrauen postuliert Derrida als die Bedingungen des sozialen Zusammenhalts:

> Cette foi est la condition du lien social lui-même. Il n'y a pas de lien social sans une foi. Eh bien je crois qu'on peut radicaliser la sécularisation du politique, [...] sur le fondement de cette foi universelle, cette foi partagée, [...] on peut et on doit respecter les appartenances religieuses proprement dites.[33]

Gleichzeitig trennt er diesen Glauben klar vom Begriff des Mysteriums und begreift diesen Glaubensbegriff als eine universelle Struktur: «L'acte de foi n'est pas une chose miraculeuse, c'est l'air que nous respirons.» Unter den Voraussetzungen eines solchen Verständnisses sozialen Zusammenhalts als einem geteilten Wert führt Derrida weiter aus, inwieweit die Säkularisation des Politischen Teil dessen sei, was oftmals klar von dieser getrennt werde:

> Je crois qu'il n'y a pas de contradiction entre sécularisation du politique et le mystère de la vie, c'est-à-dire le fait de vivre ensemble dans la foi. [...] je crois loin qu'il y ait une contradiction, il y a un lien entre la sécularisation du politique et ce que vous appelez le rapport au mystère de la vie.[34]

---

**32** Jacques Derrida: *Foi et Savoir*. Paris: Seuil 2001.
**33** Jacques Derrida: Moi, l'Algérien.
**34** Jacques Derrida: Moi, l'Algérien.

Die Überlegung hat den Charakter eines Plädoyers für eine Öffnung und eine Rückbesinnung auf die Grundpfeiler sozialen Zusammenhalts und des Zusammenlebens. Derrida spricht in diesem Kontext explizit nicht von Gruppen – religiösen oder nicht religiösen – seine Sprache formuliert den Zusammenhalt und nicht die Trennung: der universelle Glauben im Sinne von Vertrauen vereine Menschen im sozialen Zusammenleben.

## VI Schlussbemerkungen

Die großen historischen Linien, die sich in die Lebenswege und Werke von Hélène Cixous und Jacques Derrida eingeschrieben haben, sind nicht nur eine treibende Kraft ihres jeweiligen Schreibens, sondern der Horizont ihrer gesamten philosophischen Arbeit. Damit ist keine schlichte Gleichsetzung von Biografie und Werk gemeint, im Gegenteil. Beide machen in ihren hier untersuchten Essays gerade die Komplexität des Zusammenhangs von Geschichtserfahrung und philosophisch-literarischer Arbeit zum Gegenstand.

Diese ereignisgeschichtliche Erfahrung wird in den Essays von Hélène Cixous und Jacquies Derrida zum epistemischen Potential: Die Befassung mit Fragen von Herkunft konkretisiert sich in beiden Essays durch die algerische Erfahrung. Dieser geschichtliche Kontext bildet eine Art Schlüssel zum philosophischen Schreiben Cixous und Derridas. Gerade durch die Betrachtung der kolonialen französisch-algerischen Gesellschaft und der Auswirkungen des französischen Assimilationssystems, das vielfältige Zugehörigkeiten unsichtbar machte, kann die Bedeutung von Algerien in den Texten Cixous und Derridas begriffen werden:

> Cette connaissance de l'histoire coloniale est de plus en plus nécessaire si l'on veut comprendre les spasmes qui agitent la France contemporaine. Car il y a à présent comme une ombre portée de cette époque sur notre société.[35]

Der Essay Derridas will nicht als Erklärung kolonialer Strukturen verstanden werden. Vielmehr ist der Text ein Beispiel dafür, was es bedeutet, sprachphilosophisch über die Folgen kolonialer Erfahrung zu schreiben. Diese Perspektiven sind umso wichtiger, weil die sozialen und kulturellen Konsequenzen der geschichtlichen Erfahrungen und Kriege des 20. Jahrhunderts die heutige Zeit und das heutige Europa in so eklatanter Weise weiter markieren:

35 Benjamin Stora: *Les trois exils. Juifs d'Algérie*. Paris: Stock 2006, S. 15f.

> Si l'histoire de la guerre d'Algérie est désormais en grande partie écrite, si certaines victimes ont connu un début de reconnaissance et de réparation, si les tabous ont été levés, et si la mémoire peut donc trouver à s'exprimer, reste l'‚impensé colonial', ou plutôt la difficile mise en histoire d'un passé révolu et même aujourd'hui ignoré : si huit ans d'une guerre menée hors du territoire métropolitain, sans commune mesure avec les souffrances et les pertes des deux grandes guerres mondiales vieilles d'à peine une à deux génération, ont laissé tant de traces, que dire alors d'un siècle et demi de colonisation, phénomène qui ne peut se réduire à sa seule dimension criminelle – comme le font certaines caricatures d'analyse historique – et nier toutes les formes d'acculturation et d'échanges réciproques qui ont profondément marqué les sociétés concernées? Cette mémoire-là est probablement plus souterraine encore que ne le furent les séquelles morales de la guerre d'Algérie.[36]

Den beiden Essays ist ihr politischer Anspruch gemein, der sich in der Forderung nach einem Recht auf Nicht-Zugehörigkeit realisiert. Das sprachphilosophische Werk von Hélène Cixous und Jacques Derridas entzieht sich der Logik binärer Systeme und Ordnungen. Der Begriff der theoretischen Avantgarde erscheint auch aus diesem Grunde passend. Beide haben Paris, also den Ort, an dem Derrida und Cixous einen Großteil ihrer Leben verbracht haben, zum Reflexionsort nicht-nationaler Zugehörigkeit gemacht und hier Perspektiven eröffnet, denen sich in Zeiten neuer Nationalismen zuzuwenden auch jenseits literaturwissenschaftlicher Fragestellungen lohnt.

## Literaturverzeichnis


Cixous, Hélène: My Algeriance. In: *Stigmata. Escaping Texts*. Oxfordshire: Routledge 1998, S. 203–231.

Cixous, Hélène: Mon Algériance. In: *Les Inrockuptibles* 115 (1997), S. 71–74.

Cixous, Hélène: Pieds nus. In: Leïla Sebbar (Hg.): *Une enfance algérienne*. Paris: Gallimard 1997, S. 53–63.

Derrida, Jacques: L'Anti-Macias : Moi, l'Algérien de Jacques Derrida. In: *Le Matin* (21.11.2007). <http://www.lematindz.net/news/373-lanti-macias-moi-lalgerien-de-jacques-derrida.html> [09.10.2018].

Derrida, Jacques: *Foi et Savoir*. Paris: Seuil 2001.

Bennington, Geoffrey: *Interrupting Derrida*. London: Routledge 2000.

Bennington, Geoffrey: *Legislations: The Politics of Deconstruction*, London: Verso 1994.

Calle-Gruber, Mirelle: La langue des alliances Mon Algériance. In: *Études littéraires* 33, 3 (2001), S. 83–94.


---

**36** Henry Rousso: Les raisins verts de la Guerre d'Algérie. In: Yves Michaud (Hg.): *La Guerre d'Algérie (1954–1962)*. Paris: Odile Jacob 2004, S. 127–151, hier S. 150.

Churchil, Christopher: *L'Algérie en ‹je›: Remembering Colonial Algeria in the Works of Hélène Cixous and Jacques Derrida*. Ontario: ProQuest Dissertations and Theses 2001.
Diner, Dan (Hg.): Algerische Ouvertüren. Pierre Nora und Jacques Derrida im Widerstreit. In: *Romanistisches Jahrbuch* 67, 1 (2016), S. 35–50.
Diner, Dan (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Bd. 1 und 2. Stuttgart: Metzler 2011.
Diner, Dan (Hg.): *Gegenläufige Gedächtnisse. Zur Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
Hubbell, Amy L.: Separation and Return in the Intellectual Work of the Pieds-Noirs. In: Natalie Edwards/Christopher Hogarth (Hg.): *The Contemporary Francophone African Intellectual*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013.
Penrod, Lynn: Algeriance, Exile, and Hélène Cixous. In: *College Literature* 30, 1 (2003), S. 135–145.
Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. New York: New Accents ([1]1983) [2]2005.
Rousso, Henry: Les raisins verts de la Guerre d'Algérie. In: Yves Michaud (Hg.): *La Guerre d'Algérie (1954–1962)*. Paris: Odile Jacob 2004, S. 127–151.
Segarra, Marta: Cixous and Derrida, «Subjects of french culture». In: *Contemporary French and Francophone Studies* 17, 1 (2013), S. 38–48.
Segarra, Marta: *The Portable Cixous*. New York: Columbia UP 2010.
Stevens, Christa: Hélène Cixous, auteur en « algériance ». In: *Expressions maghrébines* 1 (2002), S. 77–91.
Still, Judith: *Derrida and Hospitality: Theory and Practice*. Edingburgh: Edinburgh University Press 2013.
Stora, Benjamin: *Les trois exils. Juifs d'Algérie*. Paris: Stock 2006.
Zepp, Susanne/Natasha Gordinsky: Kanon und Diskurs. Über Literarisierung jüdischer Erfahrungswelten. In: Dan Diner (Hg.): *Toldot. Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur*. Bd. 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Ines Kremer

# Zwischen Assimilation und Rebellion: die algerische ‹Avantgarde› und das Paris der Nachkriegszeit

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte in Algerien die Herausbildung eines frankophonen *champ littéraire* ein, das zunächst von dem literarischen Feld der *métropole* und insbesondere von dessen *capitale littéraire* Paris abhängig war. Gelang es algerischen Autoren/innen, sich mittels dieses algerischen ‹Binnenfeldes› in Paris zu etablieren, stand ihnen die Möglichkeit einer Durchsetzung im internationalen literarischen Feld offen. Als Wegbereiter/in dieser Entwicklung sind insbesondere Mouloud Feraoun (1913–1962) und Taos Amrouche (1913–1976) zu nennen, da sich ihre Romane – anders als frühere literarische Texte[1] – bis zu einem gewissen Grad von dem vorherrschenden Kolonialdiskurs emanzipiert hatten und die Lebenswelt der autochthonen algerischen Bevölkerung in den Mittelpunkt stellten. Die Innovationskraft ihrer Texte verhalf ihnen zum Eintritt in das *champ littéraire* und beschleunigte zugleich dessen Entwicklung und Ausdifferenzierung, weshalb sie aus literatursoziologischer Perspektive als avantgardistisch zu bezeichnen sind.[2]

Dieser Beitrag befasst sich anhand von Taos Amrouche und Mouloud Feraoun mit der Frage, bis zu welchem Grade und unter welchen Bedingungen sich die Integration von Autoren/innen aus dem kolonialen Algerien der 1940er und 1950er Jahre in das internationale literarische Feld vollzog. Anhand zweier Fall-

---

**1** Vgl. Susanne Heiler: *Der maghrebinische Roman. Eine Einführung.* Tübingen: Narr 2005, S. 33–34: Heiler erwähnt in diesem Zusammenhang beispielsweise Mohammed Ben Chérifs *Ahmed Ben Moustapha, goumier*, der als erster französischsprachiger Roman eines autochthonen algerischen Autors im Jahr 1920 veröffentlicht wurde.

**2** Vgl. Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Seuil 1992, S. 322: Nach Bourdieu wählen potentielle Neuankömmlinge im literarischen Feld aus dem Bereich möglich gewordener literarischer Verfahren, dem «espace des possibles», eine «prise de position» aus, die als innovativ, als ‹avantgardistisch› anerkannt werden und dem/der Autor/in zum Eintritt in das literarische Feld verhelfen kann. Der Fokus der literatursoziologischen Untersuchung richtet sich mithin weniger auf die formale oder diskursive Gestaltung der als ‹avantgardistisch› anerkannten Texte, sondern vielmehr auf die Frage, welche Instanzen die Definitionsmacht literarischer ‹Avantgarde› inne haben, worauf sich ihre (vermeintliche) Legitimität gründet und inwiefern sich Veränderungen in anderen Feldern, insbesondere im «champ politique», auf die Struktur des «champ littéraire» und die Anerkennung seiner Akteure/innen auswirken.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-017

studien, die sich auf den Werdegang und die jeweils erste Romanveröffentlichung dieser beiden Autoren konzentrieren, soll untersucht werden, welche textexternen und textinternen Strategien[3] sie nutzten, um sich in der *République mondiale des Lettres* zu etablieren. Bevor jedoch im Einzelnen auf Feraoun und Amrouche eingegangen wird, soll zunächst knapp an die Struktur des französischen beziehungsweise frankophonen literarischen Feldes in der Mitte des 20. Jahrhunderts erinnert werden.

Bekanntlich hat Pascale Casanova in Anlehnung an Pierre Bourdieu[4] die Literaturproduktion in Europa seit der Renaissance als Teil eines internationalen literarischen Feldes verstanden, der «République mondiale des Lettres»[5] ,mit einer ihm eigentümlichen Ordnung und Funktionsweise. Was den französischsprachigen Raum betrifft, sei das Zentrum dieses Feldes eindeutig in der «capitale littéraire»[6] Paris zu verorten: Als literarische Hauptstadt Europas, die zugleich auch die Durchsetzung der Menschen- und Bürgerrechte symbolisiere, stelle Paris insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Freiraum für innovative Künstler/innen und Literaten/innen dar: «Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique [...].»[7] An diesem ‹Zentrum› orientierten sich auch die Angehörigen der frankophonen ‹Peripherie›, darunter jene Autoren/innen aus den ehemaligen französischen Kolonien, die seit den frühen 1940er Jahren vermehrt Zugang zu dem internationalen literarischen Feld einforderten.[8] Mag der Ansatz Casanovas, die neben der Feld-Theorie Bourdieus insbesondere auf das Zentrum-Peripherie-

3 Vgl. Karsten Kumoll: Strategie. In: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 225: Im Verständnis Bourdieus ist der Begriff der Strategie im Zusammenhang mit den Akteuren/innen eines sozialen Feldes allerdings nicht als bewusstes Manöver im Sinne von Taktik, sondern eher als Effekt des Habitus› und somit unbewusstes Verfahren im Ringen um Kapital zu verstehen. Erst das Zusammenspiel von Habitus, Strategie und *croyance* verleihe dem Feld und seinen Akteuren/innen die notwendige Glaubwürdigkeit: «[...] l'œuvre d'art, comme les biens ou les services religieux, ne reçoit valeur que d'une croyance collective comme méconnaissance collective, collectivement produite et reproduite.» (Bourdieu, *Règles*, S. 244.)

4 In *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992) entwirft Pierre Bourdieu ein literatursoziologisches Konzept, das sowohl die Struktur und Funktionsweise des «champ littéraire» als auch seinen im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgten Autonomisierungsprozess erläutert.

5 Pascale Casanova: *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil 2008, S. 30.

6 Ebda., S. 47.

7 Ebda.

8 Ebda., S. 30. Diese eurozentristische Perspektive lässt jedoch die Tatsache außer Acht, dass jene «pays exclus jusque-là de l'idée même de littérature propre (en Afrique, en Inde, en Asie...)» sehr wohl über literarische Traditionen verfügten, die jedoch – wie beispielsweise die orale

Modell zurückgreift, zu Recht als stark vereinfachend und schematisch kritisiert worden sein,[9] bleibt doch die herausragende Bedeutung von Paris für die europäische Literaturproduktion insbesondere im späten 19. und 20. Jahrhundert unbestreitbar:

> In der Tat ist die Aufteilung in Zentrum und Peripherie von der derzeitigen institutionellen Forschung als ein schwer zu falsifizierendes Analysemodell anerkannt, gibt es doch tatsächlich eine Vorherrschaft von Paris als Zentrum, das den frankophonen Bereich organisiert und strukturiert.[10]

Als problematisch erweist sich Casanovas Ansatz insofern, als sie es versäumt, den Diskurs von Paris als essentialistisch legitimierter «capitale» der französischsprachigen Literaturproduktion zu dekonstruieren:

> In diesem Sinne kann die Studie von Pascale Casanova als ein zusätzliches Element in einem Prozess gelesen werden, der sich zur weiteren Legitimation als Deckmantel den Habitus des wissenschaftlichen Diskurses aneignet.[11]

Nichtsdestotrotz erscheint das von Casanova vorgeschlagene Konzept eines internationalen literarischen Feldes für den hier zu diskutierenden Zusammenhang von beträchtlichem Nutzen, weshalb – mit gewissen Einschränkungen – darauf zurückgegriffen werden soll.

Das französische beziehungsweise frankophone literarische Feld der Mitte des 20. Jahrhunderts war hierarchisch gegliedert und spiegelte so bis zu einem gewissen Grad politische und wirtschaftliche Machtverhältnisse zwischen einzelnen Nationen wider, die als historisch gewachsen zu verstehen sind.[12] Zu diesem Zeitpunkt hatte der Diskurs von Frankreich als führender Literaturnation und Paris als deren Hauptstadt im internationalen literarischen Feld nichts von seiner Überzeugungskraft eingebüßt, konnte sich das französische *champ littéraire* doch auf eine beträchtliche *ancienneté* der nationalen Literaturtradition berufen.[13] Zudem

---

Literaturtradition der Kabylen – von den symbolisch dominierenden Regionen im literarischen Feld nicht als solche anerkannt werden.

**9** Vgl. beispielsweise Véronique Porra: Zentrum und Peripherie: Aktualität und Grenzen eines Deutungsmusters im frankophonen literarischen System. In: Gipper, Andreas (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, S. 225–243, hier S. 230. Auch Ottmar Ette bewertet Casanovas Ansatz überaus kritisch. Vgl.: Ottmar Ette: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 41–45.

**10** Véronique Porra: Zentrum und Peripherie, S. 231.

**11** Ebda.

**12** Vgl. Ebda., S. 69.

**13** Vgl. Ebda., S. 34.

konzentrierten sich nahezu alle relevanten Konsekrationsinstanzen – die renommierten und erfolgreichen Verlage des Landes, öffentliche und private Medien, Akademien und ihre Jurys, die über die Vergabe der Literaturpreise bestimmten[14] – in der *capitale littéraire* Paris.[15] Diese Akkumulation von symbolischem und wirtschaftlichem Kapital wurde auch im Verhältnis der *métropole* zu ihren Kolonien wirksam: Unter Berufung auf ihre *mission civilisatrice* hatte die Kolonialmacht im Maghreb mit dem französischen Schul- und Universitätssystem das Französische als Literatursprache mit seinen vermeintlich universellen literarischen Normen[16] implantiert:[17] «La France et les Français n'ont cessé d'exercer et de faire subir, notamment dans leurs entreprises coloniales [...], un ‹impérialisme de l'universel› (‹la France mère des arts...›).»[18] Die Literatursprache(n) des maghrebinischen Raums[19] hingegen erfuhren als Sprache(n) der *colonisés* eine massive symbolische Abwertung:[20] «[...] la langue maternelle du colonisé, celle qui est

---

**14** Vgl. Priscilla Parkhurst-Ferguson: *La France, nation littéraire*. Brüssel: Éditions Labor 1991, S. 33: Priscilla Parkhurst Ferguson betont die außerordentliche Bedeutung der Literaturpreise «als rite de passage» insbesondere am autonomen Pol des französischen «champ littéraire». Vgl. Sylvie Ducas, *La littérature à quel prix? Histoire des prix littéraires*. Paris: La Découverte 2013., S. 12: Nach Ducas kommt dem Prix Goncourt seit seiner erstmaligen Vergabe im Jahr 1903 dabei der größte Einfluss im Hinblick auf die Auszeichnung von Prosa-Texten zu.

**15** Vgl. Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, S. 300: Hier wird die von Bourdieu postulierte strukturelle Homologie von «champ du pouvoir» und «champ littéraire» erkennbar.

**16** Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 66: In Bezug auf die französischsprachige Literatur handele es sich einerseits um Normen wie «clarté» und «cohérence», die literarhistorisch auf die Klassik zurückzuführen sind, andererseits auch um die spezifischen literarästhetischen Formen, wie sie das 19. Jahrhundert insbesondere für Prosatexte ausformte. Dies liege darin begründet, dass das französische «champ littéraire» während des 19. Jahrhunderts die bislang entscheidendste Phase seines Autonomisierungsprozesses durchlaufen habe.
Vgl. auch Priscilla Parkhurst-Ferguson: *La France, nation littéraire*, S. 141: «La clarté vaut simultanément comme gage de supériorité pour cette langue particulière, comme norme d'usage et comme idéal vers lequel *toutes* les langues et littératures devraient tendre.»

**17** Ebda., S. 175: Casanova hebt in diesem Zusammenhang die Verschränkung von «champ littéraire» und «champ du pouvoir», von symbolischem Kapital einer (Literatur-)Sprache und der Durchsetzung machtpolitischer Interessen hervor: «À travers l'exportation politique des langues centrales, les nations colonisatrices notamment, qui sont aussi les nations littéraires dominantes, ont permis au pôle politique de se renforcer.»

**18** Ebda., S. 61.

**19** Vgl. Salem Chaker: Le berbère. In: Georg Kremnitz (Hg.): *Histoire sociale des langues de France*. Rennes: PUR 2013, S. 597 ff.: Obwohl etwa 25 % der algerischen Bevölkerung zu den Imazighen zählen und verschiedene Varianten der Berber-Sprache Tamazight sprechen, hatte sich das Arabische seit der muslimischen Eroberung Nordafrikas im 7. Jahrhundert als Schrift- beziehungsweise Literatursprache etabliert.

**20** Vgl. Luc Pinhas: *Discours et réalité de la Francophonie. Le cas du livre*. Lyon: PUL 1991, S. 21–24: In diesem Kontext sei auch das Konzept der «Francophonie» zu hinterfragen, das von Frank-

nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves [...], est *la moins valorisée*. Elle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples.»[21] Dennoch führte auch die Verbreitung des Französischen als offizielle Sprache im öffentlichen und Bildungssektor nicht zur Entwicklung und Ausdifferenzierung eines eigenständigen französischsprachigen *champ littéraire* in Algerien. Neben der beträchtlichen symbolischen Anziehungskraft der *métropole*, die Casanova als ausschlaggebend betrachtet, lagen dem konkrete politische Maßnahmen zugrunde: Da Frankreich die Gründung von Verlagshäusern in seinen Kolonien lange Zeit aktiv unterband,[22] konnte sich im Maghreb kaum eine eigenständige Infrastruktur entwickeln. Auch die hohe Analphabetenrate stand der Entwicklung eines eigenständigen literarischen Feldes in Algerien entgegen, blieb das potentielle Lesepublikum dadurch doch enorm beschränkt:[23] Noch im Jahr 1948 lag die Analphabetismus-Quote in Algerien unter den Männern bei 91 %, unter den Frauen bei 98 %.[24]

Allein dem Buchhändler Edmond Charlot gelang es Ende der 1930er Jahre, mit den Éditions Charlot in Algier einen Verlag zu etablieren, der gleichermaßen algerienfranzösische und autochthone Autoren/innen publizierte.[25] Taos Amrou-

reich seit dem Ende seiner Kolonialherrschaft propagiert und mit der Gründung der Organisation internationale de la Francophonie (OIF) institutionalisiert wurde. Nach Pinhas ist die «Francophonie» zu eng mit dem Kolonialdiskurs verbunden, um glaubhaft eine hierarchiefreie Beziehung zwischen Frankreich und seinen ehemaligen Kolonien zu schaffen.

Vgl. Casanova, S. 183: Auch Casanova betrachtet die französischen Bemühungen zur Schaffung und Aufrechterhaltung einer institutionalisierten «Francophonie» als Unterfangen neokolonialen Zuschnitts, hält das für Frankreich daraus resultierende symbolische Kapital jedoch für begrenzt: «[...] la politique dite de la francophonie ne sera jamais qu'un pâle substitut politique de l'emprise que Paris exerçait (et exerce encore pour une part) dans l'ordre symbolique.»

**21** Albert Memmi: *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard 2002, S. 125.

**22** Vgl. Luc Pinhas: *Éditer dans l'espace francophone*. Paris: Alliance des éditeurs indépendants 2005, S. 39: Aufgrund dessen ließ sich beispielsweise mit *Présence africaine* der erste senegalesische Verlag zunächst in Paris nieder.

**23** Vgl. Michael Einfalt: «Pierre Bourdieus Konzept des Literarischen Feldes und das Problem des frankophonen Literaturraums». In: Mark Hillebrand u.a. (Hg.): *Willkürliche Grenzen. Das Werk Pierre Bourdieus in interdisziplinärer Anwendung*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 186.

Vgl. dazu auch Luc Pinhas: *Éditer dans l'espace francophone*, S. 40: Laut UNESCO ist für die Entwicklung einer funktionierenden Verlagslandschaft ein Publikum von ca. 10 Mio. potentiellen Lesern/innen notwendig – eine Zahl, die im Algerien um die Mitte des 20. Jahrhunderts weit unterschritten wurde.

**24** Vgl. Susanne Heiler: *Der maghrebinische Roman*, S. 18.

**25** Vgl. Michel Puche: *Edmond Charlot, éditeur*. Pézenas: Domens Éditions 1995, S. 7 ff.: Charlot veröffentlichte beispielsweise im Jahr 1937 mit *L'Envers et L'Endroit* erstmals einen Text von Albert Camus, später auch Texte von Max-Pol Fouchet und Emmanuel Roblès. Zudem betrieb er als einer der ersten Verleger im französischsprachigen Raum die Publikation von Übersetzungen fremdsprachiger Autoren/innen wie Federico Garcia Lorca.

ches Debütroman *Jacinthe noire* erschien im Jahr 1947 eben in den Éditions Charlot.[26] Doch obwohl Algier während der deutschen Besetzung Frankreichs kurzzeitig zum intellektuellen Zentrum des französischsprachigen Raums avancierte,[27] fand Paris ab 1944 rasch zu seinem prestigeträchtigen Status in der *République mondiale des Lettres* zurück. Dementsprechend siedelten die Éditions Charlot Ende 1944 in die französische Hauptstadt um, konnten sich dort jedoch nicht gegen die Konkurrenz durchsetzen und mussten bereits im Jahr 1948 aus wirtschaftlichen Gründen schließen.[28]

Ab den frühen 1950er Jahren widmeten sich zunehmend französische Verlagshäuser der Textproduktion algerischer Autoren/innen.[29] Zumeist handelte es sich um damals noch kleinere Verlage wie die Éditions du Seuil, deren programmatische Ausrichtung zu diesem Zeitpunkt im Umbruch begriffen war.[30] So begründete im Jahr 1951 Emmanuel Roblès, Freund und späterer Lektor von Mouloud Feraoun,[31] bei Seuil die «Collection Méditerranée».[32] Diese Reihe sollte im Geiste der Éditions Charlot literarische Texte von Autoren/innen aus dem gesamten Mittelmeerraum einem breiten Publikum bekannt machen.[33]

---

**26** Ebda., S. 30: Auch die *Chants berbères de Kabylie*, ein Gemeinschaftsprojekt von Taos und Jean Amrouche und ihrer Mutter Fadhma, erschien im Jahr 1946 bei Charlot.

**27** Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 278.

**28** Vgl. Sylvie Ducas: La place marginale des écrivains francophones dans les palmarès des grands prix d'automne. In: *Revue française d'histoire d'Outre-mers* 332 (2001), S. 367.
Vgl. dazu auch Luc Pinhas: *Éditer dans l'espace francophone*, S. 40: «L'échec du même Edmond Charlot à obtenir reconnaissance dans la capitale française, au lendemain de la Libération, se fait au demeurant le symbole éclatant de l'étroitesse des territoires dévolus à l'édition francophone par l'édition parisienne.»

**29** Vgl. Michael Einfalt: Pierre Bourdieus Konzept des Literarischen Feldes, S. 192: Dabei handelte es sich zumeist um Verlage, die politisch eher der Linken nahe standen.

**30** Vgl. Hervé Serry: *Les éditions du Seuil.* Paris: Seuil 2008, S. 12 ff.: Die Veröffentlichungen der im Jahr 1935 von dem Abbé Jean Plaquevent gegründeten Éditions du Seuil richteten sich zunächst in erster Linie an ein junges, katholisches Publikum. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs betrieben Paul Flamand und Jean Bardet eine laizistischere Ausrichtung des Verlags, der ab den frühen 1950er Jahren einen erheblichen Aufschwung erfuhr.

**31** Vgl. Marie-Hélène Chèze: *Mouloud Feraoun.* Paris: Seuil 1982, S. 45.

**32** Vgl. Sylvie Ducas: La place marginale des écrivains francophones, S. 367: Durch die Aufnahme in diese Reihe wurden neben Feraoun weitere algerische Autoren wie Mohammed Dib, Mouloud Mammeri und Kateb Yacine bekannt.
Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 180: Casanova kritisiert die Praxis von Verlagen, solche recht heterogenen Texte zu einer Reihe zusammenzufassen, als Marketing-Trick, «une volonté de rassembler sous une même étiquette, pour créer un effet de groupe, des auteurs qui n'ont rien ou très peu en commun.»

**33** Für einen Überblick über die Gesamtheit der Texte, die in der «Collection Méditerranée» erschienen, vgl. Hervé Serry: *Les éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*. Paris: Seuil 2008.

Doch Autoren/innen aus dem Algerien der 1940er und 1950er Jahre waren von Paris abhängig, wollten sie Zugang zum internationalen literarischen Feld erhalten: Die Durchsetzung des Französischen als Bildungs- und Literatursprache ließ ihnen in sprachlicher Hinsicht kaum eine Wahl, womit zugleich – zumindest in Teilen, wie noch zu zeigen sein wird – eine Anpassung an die vermeintlich universell gültigen literarischen Normen der französischen Literaturtradition erforderlich wurde. Auch, was Publikation und Konsekration ihrer Texte betraf, waren sie letztlich nahezu vollkommen an die Metropole gebunden. Paris wurde so zum Zentrum eines erweiterten literarischen Feldes, das fortan unter anderem auch Algerien umfasste.

# I Der ‹Fall› Feraoun

Unter den französischsprachigen Texten aus dem Maghreb nimmt *Le fils du pauvre* (1950/54) von Mouloud Feraoun mittlerweile den Status eines modernen Klassikers ein: Einschlägige Anthologien und Handbücher zitieren ihn als ‹Gründungstext› des maghrebinischen Romans,[34] er verkaufte sich bislang mehr als 700 000 Mal[35] und wurde unter anderem in das Deutsche, Russische, Spanische und Arabische übersetzt sowie für das algerische und französische Radio als Hörspielfassung realisiert.[36] In algerischen Schulen und Universitäten gilt der Roman zudem seit den späten 1960er Jahren als Pflichtlektüre (allerdings um einige religionskritische und andere Passagen zensiert).[37] Wie vollzog sich die angesichts dieser Daten letztlich als gelungen zu betrachtende Integration Feraouns in das internationale literarische Feld im Einzelnen?

Aufgrund ihrer oben geschilderten Abhängigkeit musste die im Hinblick auf Konsekration so essentielle Anbindung an das internationale literarische Feld im Falle algerischer Autoren/innen über die Anerkennung im *champ littéraire* der

**34** Vgl. Claudia Gronemann: *Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim u. a.: Olms 2002, S. 129; vgl. ebenfalls: Abdelkader Aoudjit: *The Algerian Novel and Colonial Discourse. Witnessing to a Différend*. New York u. a.: Lang 2010, S. 1; Abdelkebir Khatibi: *Le roman maghrébin*. Rabat: SMER 1979, S. 29; Jean Déjeux: *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris: PUF 1992, S. 3; Vgl. Susanne Heiler, *Der maghrebinische Roman*, S. 36.

**35** Vgl. Christiane Achour: *Mouloud Feraoun*. Paris: Silex 1986, S. 19: Bis Mitte der 1980er Jahre wurde der Roman allein in Algerien mehr als 100 000 Mal verkauft, in Anbetracht des begrenzten Publikums eine beachtliche Anzahl.

**36** Vgl. Martine Mathieu-Job: *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun*. Paris: L'Harmattan 2007, S. 9.

**37** Vgl. Christiane Achour : *Mouloud Feraoun, Une voix en contrepoint*. Paris: Silex 1986, S. 24–25.

*métropole* erfolgen: «[...] chaque œuvre venue d'un espace national peu doté, qui prétend au titre de littérature, n'existe qu'en relation avec les réseaux et la puissance consacrante des lieux les plus autonomes.»[38] Als Autor/in aus einer symbolisch dominierten Region nutzten Feraoun und Amrouche verschiedene Strategien, die dem Erwerb dieser Anerkennung dienten und sowohl auf textinterner wie -externer Ebene anzusiedeln sind.

Auf textexterner Ebene spielten insbesondere Personen, die aufgrund ihrer Präsenz sowohl im literarischen Feld der Metropole als auch im Binnenfeld Algerien über die notwendigen Kenntnisse und Kontakte verfügten, eine zentrale Rolle:[39] Diese «intermédiaires transnationaux»[40] fungierten als Mittler zwischen Paris und der ‹Peripherie› und trugen so zur trans- und schließlich internationalen Zirkulation und Konsekration literarischer Texte bei.[41] Im Falle Mouloud Feraouns ist hier insbesondere der bereits erwähnte Emmanuel Roblès, algerienfranzösischer Autor[42] und späterer Lektor der «Collection Méditerranée» bei Seuil, zu nennen, dessen eigene Texte zunächst von seinem Freund und Förderer Edmond Charlot veröffentlicht wurden.[43] Feraoun und Roblès lernten sich bereits während ihres Studiums an der École Normale d'Alger-Bouzaréa kennen, wo sich Feraoun ab dem Jahr 1932 zum Grundschullehrer ausbilden ließ.[44] Zwischen den beiden jungen Männern entwickelte sich eine Freundschaft, die bis zu Feraouns Tod im Jahr 1962 bestehen bleiben sollte. Ihre Zusammenarbeit begann früh: Auf Anfrage seines Freundes, der die Zeitschrift der Hochschule leitete, verfasste Feraoun bereits während seiner Studienzeit einige wenige Artikel.[45] Auch als er bereits seine Lehrtätigkeit in der Kabylei aufgenommen hatte, blieb Feraoun in brieflichem und persönlichem Kontakt mit seinem früheren Kommilitonen,[46] wagte jedoch zunächst nicht, ihm das Manuskript seines ersten Romans vorzulegen.[47]

---

**38** Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 164.
**39** Ebda., S. 42.
**40** Ebda.
**41** Ebda.
**42** Vgl. Wolf Albes: *Les écrivains pieds-noirs face à la guerre d'Algérie*. Friedberg: Édition Atlantis 2012, S. 261: Im Jahr 1938 veröffentlichte Roblès seinen Debütroman *L'Action*, der bereits das Kernthema seines literarischen Schaffens, der Widerstand der Arbeiterschaft gegen die Großunternehmer, entwickelt.
**43** Vgl. Sylvie Ducas, La place marginale des écrivains francophones, S. 367: Und dies durchaus erfolgreich, wurde Roblès doch bereits im Jahr 1948 mit dem Prix Fémina ausgezeichnet.
**44** Vgl. Marie-Hélène Chèze: *Mouloud Feraoun. La voix et le silence*. Paris: Seuil 1982, S. 22.
**45** Ebda., S. 24.
**46** Ebda., S. 32.
**47** Ebda., S. 42; ebda., S. 38–42: Ab dem Alter von 26 Jahren hatte Feraoun erste schriftstellerische Versuche unternommen. Im Jahr 1944 schloss er seinen ersten Roman *Le Fils du pauvre*

Erst, als dieser im Jahr 1950 unter dem Titel *Le Fils du pauvre. Menrad, instituteur kabyle* auf Kosten Feraouns in den *Cahiers du Nouvel Humanisme* erschienen war,[48] übersandte er dem Freund ein Exemplar.[49] Roblès zeigte sich begeistert: Als er im Jahr 1951 seine Lektorentätigkeit bei Seuil aufnahm, zögerte er nicht, seinen Verleger Paul Flamand auf Feraoun aufmerksam zu machen und dessen Aufnahme in die «Collection Méditerranée» zu betreiben: In dieser Reihe erschien noch vor der Neuauflage des *Fils du pauvre* im Jahr 1954 Feraouns zweiter Roman *La terre et le sang* (1953).[50]

Neben Kontakten zu transnationalen Mittler-Personen kann auch das Bemühen um einen Literaturpreis der Integration in das internationale literarische Feld dienlich sein: Die Resonanz, die Feraouns Erstveröffentlichung unmittelbar nach ihrem Erscheinen in der algerischen und französischen Öffentlichkeit hervorrief, ist nicht zuletzt auf seine Auszeichnung mit dem Literaturpreis der Stadt Alger zurückzuführen. Ermutigt von einem Bekannten, der das Institut Pasteur in Alger leitete und als Mitglied der Jury des Grand Prix littéraire d'Algérie fungierte,[51] reichte Feraoun seinen Roman ein – mit Erfolg: Als erster autochthoner Autor wurde er im Dezember 1950 zum Preisträger des Grand Prix littéraire de la Ville

---

vorläufig ab, ergänzte ihn vier Jahre später um einen Epilog und bot ihn schließlich, ermuntert von dem ehemaligen Direktor seiner Hochschule sowie dem Direktor des Institut Pasteur in Alger, den französischen Nouvelles Éditions Latines an. Da Feraoun mit den von diesem Verlag vorgeschlagenen Publikationsbedingungen nicht einverstanden war, veröffentlichte er seinen Text im Herbst 1950 in den Cahiers du Nouvel Humanisme auf eigene Kosten mit einer Auflage von eintausend Exemplaren.

**48** In Anbetracht der finanziell überaus bescheidenen Lage, in der sich Feraoun als Ehemann und Vater von drei Kindern zum damaligen Zeitpunkt befand, erscheint es nicht wenig überraschend, dass er die Publikationskosten seines ersten Romans selbst übernahm, anstatt die Bedingungen der Nouvelles Éditions Latines zu akzeptieren. Diese hatten Feraoun eine universitäre Kooperation und einen Vorwortgeber vorgeschlagen, den er nicht kannte. Nichtsdestotrotz mag das Interesse des Verlags Feraoun in seinem Veröffentlichungsvorhaben bestärkt haben, wie einer seiner Briefe an die befreundete Familie Nouelle nahe legt: «En même temps que je t'écrivais, je demandais aux Nouvelles Éditions latines, 1, rue Palatine, Paris 6e (?) de soumettre mon travail à leur comité de lecture. J'ai su que cette maison a édité une collection de machins d'autochtones. Ils m'ont répondu et ont accepté d'examiner la chose ‹sans engagement? de leur part. [...] Si jamais il passe je t'en aviserai tout de suite. Sinon je ne m'occuperai jamais plus de vouloir être imprimé car je finirai par comprendre que mes histoires n'en valent pas la peine.» Mouloud Feraoun: *Lettres à ses amis*. Paris: Seuil, 1969. Lettre aux Nouelle, 20. Dezember 1949, S. 24.
Vgl. Smail Salhi, Zahia: *Politics, Poetics and the Algerian Novel*. New York u. a.: The Edwin Mellen Press 1999, S. 115: Der kommerzielle Erfolg gab Feraoun schließlich recht: Die eintausend Exemplare der ersten Auflage des *Fils du pauvre* waren innerhalb eines Jahres verkauft.

**49** Vgl. Marie-Hélène Chèze : Mouloud Feraoun, S. 43.

**50** Ebda., S. 63.

**51** Ebda., S. 40.

d'Alger bestimmt.[52] Nun reagierte auch die Presse, die bis dato kaum Notiz von *Le fils du pauvre* genommen hatte: Positive Rezensionen in Zeitungen und ein Auftritt bei Radio Alger verhalfen Feraoun zu einem bescheidenen Renommee, die Nachfrage nach seinem Roman stieg an.[53] Nach der offiziellen Preisverleihung im April 1951 vertrieb auch die weiter bestehende Buchhandlung Charlot, «haut lieu littéraire de la ville [d'Alger]»,[54] *Le fils du pauvre* in größerem Umfang.

Eine mögliche textinterne Strategie (wenn nicht gar notwendige Voraussetzung) zur Durchsetzung im literarischen Feld Frankreichs, insbesondere an dessen autonomem Pol, besteht darin, sich durch transtextuelle Verweise in die Literaturtradition des symbolisch dominanten Zentrums einzuschreiben, um so indirekt von deren *ancienneté* zu profitieren.[55] Bereits das Incipit des *Fils du pauvre* lässt ein solches Bemühen Feraouns erkennen, spielt der Autor hier doch mit verschiedenen Formen der Transtextualität, die eindeutig als Verweise auf die französische Literaturtradition gekennzeichnet sind: Die nachfolgenden Kapitel entstammten dem Tagebuch des Grundschullehrers Fouroulou Menrad, das in dessen Schreibtisch gefunden worden sei: «*Dans sa classe, il y a un modeste bureau tout noir. Dans l'un des deux tiroirs, le chef-d'œuvre avorté gît aujourd'hui, oublié, entre un cahier de roulement et des fiches de préparation* [...].»[56] Auf der Ebene der Architextualität lehnt sich der Roman somit an die Herausgeberfiktion an, eine literarische Strategie, die in Frankreich auf den Briefroman des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Zudem ruft Feraoun explizit die seit Rousseau fest im französischen Literaturkanon verankerte autobiographische Tradition auf: Daten und Fakten der chronologischen Kindheits- und Jugenderzählung stimmen überwiegend mit der Biographie des Autors überein,[57] der seinem Protagonisten und autodiegetischen Erzähler des ersten Romanteils überdies den Namen Fouroulou Menrad, Anagramm von Mouloud Feraoun, verleiht. Aufgrund des Fokus›, den die Erzählung auf die persönliche und intellektuelle Entwicklung Fouroulous

52 Ebda., S. 43.
53 Ebda., S. 44.
54 Ebda., S. 45.
55 Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres* S. 35: Casanova betont mehrfach die Rolle der kanonisierten Autoren/innen und ihrer Texte als Legitimationsinstanz: «Le ‹classique› incarne la légitimité littéraire elle-même, c'est-à-dire ce qui est reconnu comme La littérature, ce à partir de quoi seront tracées les limites de ce qui sera reconnu comme littéraire, ce qui servira d'unité de mesure spécifique.»
56 Mouloud Feraoun : *Fils*, S. 10.
57 Eine detaillierte Biographie Feraouns bietet beispielsweise José Lenzini: *Mouloud Feraoun: un écrivain engagé*. Arles: Solin 2013.

lege, sei sie nach Susanne Heiler jedoch eher dem Bildungsroman zuzuordnen.[58] Eine eindeutige Gattungseinordnung des *Fils du pauvre* erscheint kaum möglich: Festzuhalten bleibt, dass Feraoun verschiedene, für die französische Literaturtradition überaus charakteristische Architexte aufgreift und sich darüber hinaus intertextuell auf europäische ‹grands écrivains›[59] bezieht. Diese werden – ironisch gebrochen – als Referenz für das eigene literarische Schaffen ausgewiesen und zu dessen Legitimation herangezogen: «*Mais il a lu Montaigne et Rousseau, il a lu Daudet et Dickens (dans une traduction). Il voulait tout simplement, comme ces grands hommes, raconter sa propre histoire.*»[60] Mit Zitaten von Tchechov[61] und Michelet[62] verweist *Le fils du pauvre* darüber hinaus auch paratextuell auf kanonisierte Autoren.

Um die Neuauflage seines Debütromans bei Seuil publizieren zu können, hatte Feraoun in Zusammenarbeit mit Roblès einige grundlegende Veränderungen an seinem Text vorgenommen: Die beiden letzten Kapitel *Bouzaréa* und *La guerre* sowie der Epilog wurden getilgt,[63] um dem Roman mehr Geschlossenheit und Kohärenz zu verleihen.[64] Dieser endete nun an der Schwelle des Protagonisten Fouroulou zum Erwachsenenalter, unmittelbar vor seinem Eintritt in die Hochschule von Bouzaréa, was den Text in die Nähe des europäischen Bildungsromans rückte. Die Kürzung erfolgte auf den Vorschlag Roblès', der Feraoun riet, die gestrichenen Kapitel für eine Fortsetzung des *Fils* zu verwenden.[65] Wie aus seinen Briefen hervorgeht, scheint der Autor die Änderungswünsche seines Lektors mehr oder weniger vorbehaltlos akzeptiert zu haben: «[...] j'ai à retoucher *Le fils du pauvre* pour le republier au Seuil, c'est très pressé.»[66] Enttäuscht zeigte er sich lediglich über die Weigerung Flamands, der Neuauflage des *Fils* ein von

**58** Vgl. Susanne Heiler: Der maghrebinische Roman, S. 36; vgl. Martine Mathieu-Job: *Le Fils du pauvre*, S. 19: Auch Martine Mathieu-Job verfolgt diese Idee.

**59** Vgl. Sylvie Ducas: *La littérature à quel(s) prix? Histoire des prix littéraires*. Paris: La Découverte 2013. S. 25: In der französischen Medienöffentlichkeit stelle die Figur des ‹grand écrivain› als «version séculaire du saint chrétien» seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einen zentralen Bestandteil der «mythologie nationale», des kollektiven Imaginären, dar.

**60** Mouloud Feraoun: *Fils*, S. 10; ebda., S. 9: In diesem Kontext darf auch der Bezug auf die Pléiade als Inkarnation des französischen Literaturkanons nicht fehlen.

**61** Ebda., S. 7.

**62** Ebda., S. 93.

**63** In dem Band *L'Anniversaire*, der im Jahr 1972 bei Seuil erschien, sind neben verschiedenen Textfragmenten Feraouns auch die gekürzten Kapitel des *Fils du pauvre* enthalten.

**64** Vgl. Martine Mathieu-Job : *Le Fils du pauvre*, S. 30.

**65** Vgl. Zahia Smail Salhi : *Politics, Poetics and the Algerian Novel*, S. 96.

**66** Lettre aux Nouelle, nicht datiert, S. 96.

Roblès verfasstes Vorwort voranzustellen.[67] Marie-Hélène Chèze bewertet die Rolle des Lektors bei der Umarbeitung als sekundär, Feraoun selbst sei sich der (vermeintlichen) Mängel seines Textes bewusst und entschlossen gewesen, sie zu beheben: «Il s'était, en effet, rendu compte que la fin de son livre rompait l'unité du récit […] et rassemblait […] des notes trop hâtives qui auraient mérité de plus larges développements.»[68] Auch Martine Mathieu-Job ist der Ansicht, weder dem Lektor noch dem Verleger sei vorzuwerfen, Druck auf den Autor ausgeübt zu haben: «Tout soupçon de manipulation idéologique du texte doit être exclu […].»[69] Vielmehr habe Feraoun als unerfahrener ‹Neuling› im literarischen Feld dankbar auf die Hinweise des Verlags reagiert, wenn diese auch dazu geführt hätten, den Text durch die Anpassung an die literarischen Normen des französischen Kanons eines Teils seiner Originalität zu berauben.[70]

Weitaus kritischer betrachtet Cornelia Ruhe die Umarbeitung des *Fils du pauvre* unter der Ägide Roblès' und Flamands: Wie so viele nachfolgende Texte frankophoner Autoren/innen sei auch Feraouns Roman nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen den sprachlichen und literarischen Normen des französischen *champ littéraire* angepasst und «einem Assimilationsverfahren unterworfen [worden], das ihre literarische Qualität bedrohen, wenn nicht tilgen kann.»[71] Im Falle des *Fils du pauvre* sei dieses Verfahren besonders brisant, da insbesondere die gekürzten Kapitel auf Feraouns politische Haltung schließen ließen:

> Der so entstandene, kürzere Text folgt dem Modell des autobiographischen (Kindheits-) Romans und endet in konziliantem Ton vor der Schwelle zum Erwachsenenalter. Der ursprünglich letzte Teil des Textes fällt der Erfüllung genrespezifischer Erwartungen zum Opfer; er beinhaltet klarere gesellschaftspolitische Stellungnahmen und hätte so demjenigen Teil der späteren, nationalistisch motivierten Kritik zuvorkommen können, der behauptete, Feraoun habe mit seinem Werk der französischen Schule und der Kolonialverwaltung ein unreflektiert harmonisierendes literarisches Denkmal gesetzt. Eine lange Debatte wäre so gegenstandslos gewesen.[72]

Doch auch die gekürzten Kapitel enthalten keine explizite Kritik Feraouns am französischen Kolonialsystem: Zwar thematisiert *La guerre* die katastrophalen Lebensbedingungen, unter denen insbesondere die ländliche Bevölkerung in der

---

**67** Vgl. Lettre à Emmanuel Roblès, 24. Januar 1953, S. 92.
**68** Marie-Hélène Chèze: *Mouloud Feraoun*, S. 45.
**69** Martine Mathieu-Job: *Le Fils du pauvre*, S. 18.
**70** Ebda.
**71** Vgl. Cornelia Ruhe: ‹Wohlwollende Ratschläge›. Der Umgang französischer Verlage mit frankophonen Autoren. In: Gesine Drews-Sylla (Hg.): *Neue alte Rassismen? Differenz und Exklusion in Europa nach 1989*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 205–222, hier S. 208.
**72** Ebda., S. 213.

Kabylei während des Zweiten Weltkriegs litt, ein direkter Zusammenhang mit der Kolonialisierung wird jedoch nicht hergestellt.[73] Auch der Epilog bleibt in diskursiver Hinsicht ambivalent: So betont der Erzähler die gemeinsam erlittenen Nöte des Krieges: «L'Armistice est signé depuis de longs mois. [...] Les Français, les Kabyles, les Arabes, tous les peuples ont souffert.»[74] Lediglich indirekt wird auf die brutale Niederschlagung der Proteste vom 8. Mai 1945 angespielt: «La confusion et le désordre brouillent toutes les notions.»[75] Eindeutige politische Stellungnahmen oder gar Schuldzuweisungen bleiben aus. Die Stimme des Erzählers klingt vielmehr resigniert, als er die scheinbar ausweglose Lage des Landes konstatiert:

> Des millions de braves gens ne comprennent plus. Ils en ont assez de la souffrance, des deuils et des ruines. Il n'y a plus de place pour la haine. Mais, tandis qu'ils se sentent pris d'une immense pitié, de sympathie et d'affection pour le prochain, ils se voient en même temps les jouets d'une fatalité qui s'acharne à les désunir, à les opposer, à les dresser les uns contre les autres comme si elle voulait perpétuer cette idée que l'homme est un monstre, qu'il est compliqué et incompréhensible.[76]

Eindringlich wird vor der Gefahr der Polarisierung gewarnt; auch wenn das Aufbegehren der Menschen gegen Hunger, Armut und Ungerechtigkeit und die Debatte über mögliche politische und soziale Veränderungen nachvollziehbar und legitim seien,[77] verbergen sich hinter vermeintlich idealistischen Parolen zumeist egoistische Motive: «Fouroulou n'en a pas vu beaucoup qui sacrifient quoi que ce soit de leurs intérêts à un idéal admis. Il y a presque toujours une arrière-pensée [...].»[78] Eine auch politische Motivation für die Kürzung des Textes, wie Ruhe nahe legt, erscheint somit eher unwahrscheinlich. Die Streichung der Kapitel und die damit erfolgte Anpassung an das literarische Ideal einer in sich geschlossenen, stringenten Erzählung scheinen vielmehr der Funktionslogik des französischen *champ littéraire* geschuldet zu sein.

Wie aus den genannten Beispielen ersichtlich wird, griff Feraoun auf verschiedene textinterne wie -externe Strategien zurück, um sich langfristig im französischen und dadurch auch im internationalen literarischen Feld zu etablieren: Der Kontakt zu Emmanuel Roblès als ‹intermédiaire transnational› öffnete ihm die Türen des Pariser Verlagshauses Seuil und somit den Zugang zu dessen

**73** Vgl. Mouloud Feraoun: *L'Anniversaire*, S. 122–136.
**74** Ebda. S. 137.
**75** Ebda.
**76** Ebda.
**77** Ebda., S. 139.
**78** Ebda.

Vertriebs- und Marketingnetz. Die Auszeichnung mit einem Literaturpreis bereits in der Anfangsphase seines literarischen Schaffens beförderte die Nachfrage nach seinem Roman beträchtlich, wodurch weitere Akteure des literarischen Feldes wie der Buchhändler und Verleger Edmond Charlot auf Feraoun aufmerksam wurden. Durch transtextuelle Verweise verschiedenster Art schrieb dieser sich auch auf textinterner Ebene in das *champ littéraire* Frankreichs ein. Die strukturelle Überarbeitung des *Fils du pauvre*, die Feraoun in Zusammenarbeit mit Roblès vornahm, trug darüber hinaus zu einer Anpassung des Textes an die Publikumserwartungen und einer höheren Wahrscheinlichkeit der Akzeptanz seitens der Akteure/innen im literarischen Feld bei.

## II Der ‹Fall› Amrouche

Wo Mouloud Feraoun reüssierte, war Taos Amrouche – zunächst – weniger erfolgreich: Ihr erster Roman *Jacinthe noire* wurde erst 1947, zehn Jahre nach seiner Fertigstellung, in den Éditions Charlot publiziert.[79] Auch zwei der drei nachfolgenden Romane, *L'Amant imaginaire* (1975) und *Solitude ma mère* (1975), erschienen deutlich zeitverzögert.[80] Von Seiten der universitären Forschung wurde das literarische Œuvre Amrouches lange vernachlässigt oder mit Skepsis betrachtet;[81] erst seit wenigen Jahren wird ihr als Autorin vermehrt Aufmerksamkeit zuteil, wenn auch oftmals in Verbindung mit ihrem Bruder Jean[82] und ihrer

---

**79** Vgl. Denise Brahimi: Taos Amrouche romancière. La berberité, les chants. In: *Awal* 39 (2009), S. 38: Amrouche arbeitete *Jacinthe noire* bereits in den Jahren 1935 bis 1937 aus.

**80** Vgl. Denise Brahimi: *Taos Amrouche, romancière*. Paris: Losfeld 1995, S. 5–6: *L'Amant imaginaire* erschien erst zwanzig Jahre nach seiner Fertigstellung bei Maspero, der im Jahr 1972 auch *Jacinthe noire* in der Reihe «Moissons de l'exil» neu auflegte. Ebda., S. 33: Allein *Rue des Tambourins* erschien im Jahr 1960 ohne größere zeitliche Verzögerung. Ebda., S. 72: Die Arbeit an ihrem letzten Roman *Solitude ma mère* nahm Amrouche bereits im Jahr 1955 auf und führte sie bis in die 1960er Jahre fort. Alle vier Romane Amrouches wurden schließlich 1996/97 in den Éditions Joëlle Losfeld neu aufgelegt.

**81** Vgl. beispielsweise Brigitte Sändig: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst – Fadhma und Taos Amrouche. In: Helga Anetshofer, u. a. (Hg.): *Über Gereimtes und Ungereimtes diesseits und jenseits der Turcia. Festschrift für Sigrid Kleinmichel zum 70. Geburtstag*. Schöneiche bei Berlin: Scrîpvaz-Verlag 2008 (Schriftenreihe Ost-West-Diskurse, Bd. 7), S. 319–336, hier: S. 334: Brigitte Sändig kritisiert vor allem die mangelnde Reflexionsfähigkeit Amrouches, die in ihrem literarischen Schreiben zutage trete: «Sie will aus all dem, oft unvermittelt, Bücher machen, und da gerät der Überschuss mitunter zu Übertreibung, Abstraktheit und Pathetik.»

**82** Vgl. Guy Dugas: ‹Si Amrouche existe, c'est à lui que nous le devons…› – Jean Amrouche – Armand Guibert, une amitié créatrice. In: *Expressions maghrébines. La famille Amrouche* 9/1 (Été 2010): Jean Amrouche trat zunächst mit zwei Gedichtbänden (*Cendres*, 1934; *Étoile secrète*, 1937)

Mutter Fadhma.[83] Welche textinternen und -externen Strategien wählte Amrouche, welche Wege nutzte sie, um Anschluss an das französische *champ littéraire* zu finden?

Ebenso wie Feraoun war sich Amrouche der Schlüsselrolle einfluss- und kenntnisreicher ‹intermédiaires transnationaux› bewusst und gewillt gewesen, ihre dementsprechenden Kontakte zu nutzen. So bat sie André Gide, mit dem sie durch ihren Bruder Jean bekannt war, das Manuskript ihres Debütromans *Jacinthe noire* (1947) durchzusehen und im Hinblick auf seine literarische Qualität zu beurteilen.[84] Gide äußerte sich zurückhaltend: «Ce que j'en ai lu m'a plu [...]. [...] ‹Il faut choisir entre aimer les femmes ou les connaître›, disait je ne sais plus qui. Il en va de même des œuvres d'art. Je préfère aimer simplement ; et, après, si l'on me demande ‹pourquoi ?›, répondre simplement : ‹Je ne sais pas›.»[85] Dennoch wird Amrouche diesen Kontakt zu einem der ‹grands écrivains› einsetzen, um ihr symbolisches Kapital zu erhöhen, und Gides Brief dem ersten Kapitel von *Jacinthe noire* voranstellen:[86] «Taos Amrouche kann und will sich die Berufung auf den großen Namen nicht versagen.»[87] Die Protektion durch ihren Bruder Jean Amrouche, der sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Journalist, Lektor und Essayist

---

an die Öffentlichkeit. Ab den 1940er Jahren war er in erster Linie als Journalist und Literaturkritiker tätig.

**83** Vgl. Hervé Sanson: Introduction. In: *Expressions maghrébines. La famille Amrouche* 9/1 (Été 2010), S. 1: Diverse Kolloquien und daraus hervorgehende Publikationen widmeten sich in den letzten Jahren Taos, Jean und Fadhma Amrouche: So erschien u.a. im Jahr 2009 eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Awal* zu Taos und Fadhma Amrouche. Als bislang einzige Monographie zu Taos Amrouche erschien im Jahr 1995 Denis Brahimis *Taos Amrouche, romancière* (Paris: Losfeld). Vgl. Brigitte Sändig: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst, S. 321–322: Fadhma Amrouche hatte in den frühen 1940er Jahren einen autobiographischen Text mit dem Titel *Histoire de ma vie* verfasst, der fast ein Vierteljahrhundert nach seiner Fertigstellung schließlich im Jahr 1968 bei Maspero erschien. Gemeinsam mit ihrem Sohn Jean hatte sie im Jahr 1939 die *Chants berbères de Kabylie* veröffentlicht.

**84** Ebda., S. 322.

**85** Lettre d'André Gide à Marie-Louise Amrouche dite Marguerite Taos, Tunis, 6 octobre 1942, zitiert nach: Taos Amrouche: *Jacinthe noire*. Paris: Losfeld 1996.

**86** Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 173: Casanova weist auf die große Bedeutung hin, die anerkannte französische Autoren/innen als Vorwortgeber/innen bis heute nicht nur für noch unbekannte französische, sondern insbesondere auch für frankophone und ausländische Autoren/innen haben.

**87** Brigitte Sändig: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst, S. 330. Vgl. Taos Amrouche: *L'Amant*, S. 5: Auch bei der Publikation ihres dritten Romans griffen Amrouche und ihr Verleger auf diese Strategie zurück: *L'Amant imaginaire* (1975) widmet die Autorin ihrem Bruder sowie ihrem Freund und Mentor Jean Giono. Ein – schwer lesbarer, da handschriftlicher – Brief Gionos dient als Vorwort: «C'est d'un pathétique bouleversant, en même temps que c'est la vie même. [...] Enfin, bravo, voilà un maître-livre.»

im literarischen Feld der *métropole* etablieren konnte und den Kontakt zu Gide hergestellt hatte, war nicht von Dauer: Eine für Amrouche offenbar besonders demütigende Erfahrung war die Zusammenarbeit mit Jean anlässlich einer Reihe von Radio-Interviews, die dieser zu Beginn der 1950er Jahre mit Jean Giono führte.[88] Anders als von Amrouche beabsichtigt, nahm sie keineswegs als gleichberechtigte Interview-Partnerin an dem Gespräch teil, Hauptakteure blieben die beiden Männer.[89] Aufgrund dessen kam es zu einem anhaltenden Zerwürfnis zwischen den Geschwistern; in der Folge wandte Amrouche sich verstärkt ihrer Gesangskarriere zu.[90] Im Gegensatz zu Feraoun, dem die Auszeichnung mit dem Prix de la ville d'Alger mediale Aufmerksamkeit und steigende Verkaufszahlen verschafft hatte, profitierte Amrouche zudem zu keinem Zeitpunkt ihrer Laufbahn von dem mit einem Literaturpreis zusammenhängenden Prestige und wirtschaftlichen Erfolg: Zwar war sie für den Prix Fémina nominiert gewesen, hatte ihn letztlich jedoch nicht erhalten.[91]

Auf textinterner Ebene erweist sich Amrouches Versuch der Einschreibung in das literarische Feld Frankreichs als außerordentlich facettenreich, weshalb hier nur einige wenige Aspekte aufgezeigt werden können. Noch expliziter als Feraoun nutzte Amrouche beispielsweise die Einbindung von und den Verweis auf die volkstümliche Tradition ihrer Heimatregion als literarische Strategie. So veröffentlichte sie im Jahr 1966 in Zusammenarbeit mit ihrer Mutter Fadhma und ihrem Bruder Jean *Le Grain magique*, eine Sammlung kabylischer Gedichte, Geschichten und Sprichworte.[92] All ihre Romane sind von Verweisen auf die orale Literaturtradition ihrer Heimat durchzogen, ein Verfahren, das nach Casanova charakteristisch ist für Autoren/innen aus literarisch dominierten Regionen der *République mondiale des Lettres*: Volkstümliche Erzählungen werden als Legenden oder Märchen verschriftlicht und kodifiziert[93] und somit zum Grundstein einer eigenen literarischen Tradition mit einer gewissen *ancienneté* geformt.[94] Dies gelte zuvorderst für Regionen mit bis dato großteils oder ausschließlich mündlicher Erzähltradition, wie dies auch auf die Kabylei, Heimatregion Fera-

---

**88** Vgl. Brigitte Sändig: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst, S. 330.
**89** Ebda.
**90** Ebda., S. 330.
**91** Vgl. Sylvie Ducas: *La place marginale des écrivains francophones*, S. 360.
**92** Vgl. Brigitte Sändig: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst, S. 320.
**93** Vgl. Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 317.
**94** Ebda., S. 340: «Toutes ces stratégies visent à constituer un patrimoine littéraire […]. C'est en effet du point de vue de l'ancienneté que le rapport de force est le plus défavorable. La noblesse littéraire dépend étroitement de l'ancienneté dans laquelle s'enracinent les généalogies littéraires.»

ouns und Amrouches, zutrifft: «[…] les tentatives pour transposer à l'écrit les pratiques orales sont autant de moyens pour ‹créer› de la littérature et transformer ainsi les pratiques populaires en ‹richesses› littéraires.»[95]

Ebenso wie Feraoun spielt Amrouche zudem in all ihren Romanen mit diversen transtextuellen Bezügen, so auch in ihrem ersten Text *Jacinthe noire*: Erzählt wird eine Begebenheit aus dem Leben Reines, einer jungen Frau aus Tunesien, die einige Monate in einem Pariser Pensionat verbringt. Amrouche selbst lebte nach dem Ende ihrer Schulzeit einige Monate in einem solchen Wohnheim für junge Frauen, brach den Aufenthalt und ihr Studium in der französischen Hauptstadt jedoch frühzeitig ab, um nach Tunesien zurückzukehren.[96] Trotz dieser augenfälligen Parallelen handelt es sich nicht um einen autobiographischen Text im Lejeune'schen Sinn, berichtet doch die autodiegetische Erzählerin Marie-Thérèse, eine junge Frau aus der französischen Provinz, und nicht etwa Reine selbst von den Ereignissen im Pensionat. Ada Ribstein deutet dieses Spiel mit dem autobiographischen Architext, ein charakteristisches Merkmal aller literarischen Texte Amrouches', als gezielte Subversion der Leser-Erwartungen, die zugleich als Einschreibung und Abgrenzung zu verstehen sei.[97]

Wie Laurence Bourdil, einzige Tochter Amrouches, in einem Interview mit Denise Brahimi hervorhebt, litt ihre Mutter sehr unter dem ausbleibenden literarischen Erfolg: «Comme écrivain, Taos a subi les grandes blessures de sa vie.»[98] Zwar war Amrouche als Interpretin berberischer Folklore sowohl in Frankreich als auch in Nordafrika einem interessierten Publikum bekannt;[99] recht eigentlich betrachtete sie sich jedoch als Autorin, weshalb ihr Bühnenerfolg die ausbleibende literarische Anerkennung nicht kompensieren konnte: «Elle avait l'impression que chanter lui prenait toute son énergie, son sang, que cela la dévorait. Et d'autant plus qu'elle n'arrivait pas à obtenir une reconnaissance en tant qu›écrivain.»[100] Mögliche Gründe für Amrouches (vorläufiges) Scheitern können hier nur grob umrissen werden: In erster Linie war es ihr nicht gelungen, ein tragfähiges

**95** Pascale Casanova: *La république mondiale des lettres*, S. 321.
**96** Vgl. Denise Brahimi: *Taos Amrouce, romancière*, S. 12. In ihrer frühen Kindheit war Amrouches Familie aus der Kabylei nach Tunesien umgesiedelt.
**97** Vgl. Ada Ribstein: Jacinthe noire, de Taos Amrouche. Une autobiographie au féminin. In: *Awal* 39 (2009), S. 64.
**98** Denise Brahimi: Taos ma mère. Extraits d'entretiens avec Laurence Bourdil. In: *Expressions maghrébines* 9/1 (Été 2010), S. 130.
**99** Vgl. Denise Brahimi: *Berberité*, S. 36: Ab dem Jahr 1950 bis kurz vor ihrem Tod gab Amrouche als Interpretin kabylischer Folklore Konzerte in ihrer Muttersprache. Jean hatte bereits im Jahr 1939 die *Chants berbères de Kabylie*, eine Sammlung berberischer Gesänge in französischer Übersetzung, veröffentlicht, vermutlich in Zusammenarbeit mit Taos und Fadhma.
**100** Denise Brahimi: *Taos ma mère*, S. 129.

Netzwerk aufzubauen, mit dessen Unterstützung sie sich dauerhaft Zugang zum literarischen Feld der *métropole* hätte verschaffen können. Auch der Gender-Aspekt dürfte in diesem Zusammenhang eine Rolle gespielt haben; so betont beispielsweise Sylvie Ducas die erschwerten Bedingungen, unter denen Autorinnen um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu publizieren versuchten:[101] «Pour l'écrivaine, la question de la reconnaissance littéraire est encore plus problématique : avant d'être un pari sur la durée, elle est un pari sur l'entrée dans la compétition littéraire.»[102] Inwieweit dies auch auf Taos Amrouche zutraf, bleibt vertiefend zu untersuchen.

# III Fazit

Taos Amrouche und Mouloud Feraoun sind Wegbereiter des maghrebinischen Romans in französischer Sprache. Anders als frühere Texte[103] haben sich ihre Romane bis zu einem gewissen Grad von dem vorherrschenden Kolonialdiskurs emanzipiert und stellen die algerische Lebenswelt in den Mittelpunkt der Erzählung. In einschlägigen Überblicksdarstellungen wird ihnen ein avantgardistisches Potential dennoch zumeist abgesprochen. Zu konventionell sei ihre formale Gestaltung, die sich vorrangig am französischen Realismus des 19. Jahrhunderts orientiere, zu unpolitisch der Diskurs, der allzu oft in das Ethnographische oder gar Folkloristische abgleite.[104] Auf den ersten Blick scheint damit das Urteil über diese Autoren gefällt, gleichgültig, ob man unter einer avantgardistischen Position eher eine politische Haltung oder formalästhetische Neuerungen versteht. Es gilt jedoch zu berücksichtigen, dass die Etablierung algerischer Autorinnen und Autoren im literarischen Feld ihrer Zeit unter erschwerten Bedingungen erfolgte. Als französische Kolonie und auch symbolisch dominierte Region der *République*

---

**101** Vgl. Sylvie Ducas: *La littérature à quel(s) prix?*, S. 173: Dies gelte nach Ducas in geringerem Maße noch heute, wie beispielsweise die Benachteiligung von Autorinnen bei der Vergabe von Literaturpreisen zeige: «La féminité demeure un handicap : même lorsque l'écrivaine a franchi le premier obstacle que représente la publication et qu'elle publie beaucoup, elle se révèle moins apte à tenir un rôle de premier plan sur la scène littéraire.»

**102** Ebda., S. 162.

**103** Vgl. Susanne Heiler: *Der maghrebinische Roman*, S. 33–34: Heiler nennt in diesem Zusammenhang insbesondere Mohammed Ben Chérifs *Ahmed Ben Moustapha, goumier*, der als erster französischsprachiger Roman eines autochthonen algerischen Autors im Jahr 1920 veröffentlicht wurde.

**104** Vgl. Susanne Heiler: *Der maghrebinische Roman*, Abdelkader Aoudjit: *The Algerian Novel and Colonial Discourse*, Abdelkebir Khatibi: *Le roman maghrébin*, Jean Déjeux: *La littérature maghrébine d'expression française*.

*mondiale des Lettres* verfügte Algerien zu diesem Zeitpunkt kaum über literarisches Prestige noch über die praktischen Voraussetzungen für den unmittelbaren Erfolg eines solchen Unterfangens. Für Mouloud Feraoun und Taos Amrouche spielten daher transnational vernetzte Mittler-Personen eine entscheidende Rolle, wenngleich mit unterschiedlichen Konsequenzen: Während Feraoun durch seine Freundschaft mit dem algerienfranzösischen Autor und Lektor Emmanuel Roblès Anschluss an das französische *champ littéraire* fand, führten ihre Kontakte Amrouche nicht zum gewünschten Erfolg. Beide Autoren griffen zudem auf textinterne Strategien wie beispielsweise das Spiel mit Gattungskonventionen zurück, um sich in das literarische Feld der *métropole* einzuschreiben. Auch in formaler und thematischer Hinsicht nehmen ihre Romane wesentliche Aspekte eines postkolonialen Diskurses vorweg, beispielsweise die Reflexion über Sprache, kulturelle Hybridität und Geschlechterrollen. Diese Neuerungen herauszuarbeiten bleibt einer größeren Untersuchung vorbehalten. Doch lässt sich bereits jetzt und aus einer dezidiert literatursoziologischen Perspektive sagen, dass sowohl Taos Amrouche als auch Mouloud Feraoun im Algerien der 1940er und 1950er Jahre und als Vertreter des hier angesiedelten, aber nach wie vor von Paris abhängigen literarischen Binnenfeldes zweifelsohne einer Avantgarde angehörten.

# Literaturverzeichnis


Achour, Christiane: *Mouloud Feraoun. Une voix en contrepoint*. Paris: Silex 1986.

Albes, Wolf: *Les écrivains pieds-noirs face à la guerre d'Algérie*. Friedberg: Édition Atlantis 2012.

Aoudjit, Abdelkader: *The Algerian Novel and Colonial Discourse. Witnessing to a Différend*. (Francophone Cultures and Literatures, Bd. 58). New York u. a.: Lang 2010.

Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil 1992.

Brahimi, Denise: *Taos Amrouche, romancière*. Paris: Éditions Joëlle Losfeld 1995.

Brahimi, Denise: Taos Amrouche romancière. La berberité, les chants. In: *Awal. Cahiers d'études berbères* 39 (2009), S. 35–43.

Brahimi, Denise: Taos ma mère. Extraits d'entretiens avec Laurence Bourdil. In: *Expressions maghrébines*.9/1 (Été 2010), S. 121–133.

Casanova, Pascale: *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil $^{2}$2008.

Chaker, Salem: Le berbère. In: Georg Kremnitz (Hg.): *Histoire sociale des langues de France*. Rennes: PUR 2013, S. 597–607.

Chèze, Marie-Hélène: *Mouloud Feraoun. La voix et le silence*. Paris: Seuil 1982.

Déjeux, Jean: *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris: PUF 1992.

Ducas, Sylvie: La place marginale des écrivains francophones dans le palmarès des grands prix d'automne. In: *Revue française d'histoire d'Outre-mers* 332 (2001), S. 347–388.

Ducas, Sylvie: *La littérature à quel(s) prix? Histoire des prix littéraires*. Paris: La Découverte 2013.

Dugas, Guy: ‹Si Amrouche existe, c'est à lui que nous le devons…› – Jean Amrouche – Armand Guibert, une amitié créatrice. In: *Expressions maghrébines. La famille Amrouche* 9/1 (Été 2010), S. 9–25.

Einfalt, Michael: Pierre Bourdieus Konzept des Literarischen Feldes und das Problem des frankophonen Literaturraums. In: Mark Hillebrand u. a. (Hg.): *Willkürliche Grenzen. Das Werk Pierre Bourdieus in interdisziplinärer Anwendung*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 175–196.
Ette, Ottmar: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler 2017.
Feraoun, Mouloud: *Lettres à ses amis*. Paris: Seuil 1969.
Feraoun, Mouloud: *Fils du pauvre*. Paris: Points 1995.
Feraoun, Mouloud: *L'Anniversaire*. Paris: Points 2005.
Gronemann, Claudia: *Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim u. a.: Olms 2002.
Heiler, Susanne: *Der maghrebinische Roman. Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2005.
Khatibi, Abdelkebir: *Le roman maghrébin*. Rabat: SMER $^{2}$1979.
Kumoll, Karsten: Strategie. In: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 225–227.
Lenzini, José: *Mouloud Feraoun: un écrivain engagé*. Arles: Solin 2013.
Mathieu-Job, Martine: *Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun*. Paris: L'Harmattan 2007.
Memmi, Albert: *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard 2002.
Parkhurst Ferguson, Priscilla: *La France, nation littéraire*. Brüssel: Éditions Labor 1991.
Pinhas, Luc: *Discours et réalité de la Francophonie. Le cas du livre*. Lyon: PUL 1991.
Pinhas, Luc: *Éditer dans l'espace francophone*. Paris: Alliance des éditeurs indépendants 2005.
Porra, Véronique: Zentrum und Peripherie: Aktualität und Grenzen eines Deutungsmusters im frankophonen literarischen System. In: Andreas Gipper (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 225–243.
Puche, Michel: *Edmond Charlot, éditeur*. Pézenas: Domens Éditions 1995.
Ribstein, Ada: Jacinthe noire, de Taos Amrouche. Une autobiographie au féminin. In: *Awal. Cahiers d'études berbères* 39 (2009), S. 55–65.
Ruhe, Cornelia: ‹Wohlwollende Ratschläge›. Der Umgang französischer Verlage mit frankophonen Autoren. In: Gesine Drews-Sylla (Hg.): *Neue alte Rassismen? Differenz und Exklusion in Europa nach 1989*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 205–222.
Sändig, Brigitte: Die Mutter, die Tochter, das Leben, die Kunst – Fadhma und Taos Amrouche. In: Helga Anetshofer u. a. (Hg.): *Über Gereimtes und Ungereimtes diesseits und jenseits der Turcia. Festschrift für Sigrid Kleinmichel zum 70. Geburtstag*. Schöneiche bei Berlin: Scrîpvaz-Verlag 2008 (Schriftenreihe Ost-West-Diskurse, Bd. 7), S. 319–336.
Sanson, Hervé: Introduction. In: *Expressions maghrébines. La famille Amrouche* 9/1, (Été 2010), S. 1–8.
Serry, Hervé: *Les éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*. Paris: Seuil 2008.
Smail Salhi, Zahia: *Politics, Poetics and the Algerian Novel*. New York u. a.: The Edwin Mellen Press 1999.

Ibou Coulibaly Diop

# Dialektik der Differenz

## Leopold Sédar Senghor und die *négritude* in Paris

Als Metropole des Geistes, der Künste und des kulturellen Austauschs spielte Paris eine zentrale Rolle für die Bewegung der *Négritude*, die Leopold Sédar Senghor diagnostiziert und deren theoretischen Grundlagen er in seinem Werk sowohl geformt als auch festgehalten hat. In einer Ansprache vor dem Pariser Parlament im Jahre 1961 formulierte er die Bedeutung der Stadt aus seiner Sicht wie folgt:

> Comment j'ai appris à connaître et à aimer Paris, c'est ce que je voudrais vous dire pas trop longtemps. Rassurez-vous, je ne vous parlerai ni du rôle politique ni du rôle économique de Paris; je ne serais pas pertinent. Et si je vous parle du commerce, ce sera du commerce de l'Esprit, dans lequel Paris tient un rôle capital: un rôle de Capitale, je veux dire de Métropole. […] … la plus grande leçon que j'ai reçue de Paris est moins la découverte des autres que moi-même. En m'ouvrant aux autres, la Métropole m'a ouvert à la connaissance de moi-même. Si Paris n'est pas le plus grand musée d'art nègro-africain, nulle part ailleurs l'Art nègre n'a été, a ce point, compris, exalté, assimilé. Véritablement Paris, en me révélant les valeurs de ma civilisation ancestrale, m'a obligé à les assumer et à les faire fructifier en moi. Pas seulement moi, mais toute une génération d'étudiant nègre: des antillais, comme des africains.[1]

Was aus diesem Zitat hervorgeht, ist zunächst eine deutlich formulierte Wertschätzung gegenüber jenem Raum, der maßgeblich zur Entwicklung bestimmter Ideen und Theorien beigetragen hat. Doch dann vollzieht der Text eine interessante Wendung, ist die Stadt doch nicht nur allein dafür verantwortlich, was das Individuum in *ihr* zu entdecken wusste. Vielmehr ermächtigte sie das Individuum, das in ihm angelegte Potential zur Entfaltung zu bringen. Dies wird als ein dialektischer Prozess beschrieben, in dessen Verlauf sich verschiedene Andersartigkeiten gegenseitig ‹befruchten›. Paris lässt sich nicht auf eine museale Ansammlung Schwarzafrikanischer Kunst reduzieren. Die Stadt ermöglicht überhaupt erst das Verständnis der Werte, die mit diesen Zeugnissen uralter Zivilisationen verbunden sind, und den Umgang mit deren Erbe. Wenngleich Senghor hier ganz offensichtlich auch auf historische Avantgarden wie Kubismus, *l'art brut* oder *negrismo* anspielt, beschränkt er sich doch nicht auf diese, in erster Linie durch das formale Experiment charakterisierte Bewegungen, sondern

1 Léopold Sédar Senghor: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil 1964, S. 313–314.


https://doi.org/10.1515/9783110679366-018

lässt seine Überlegungen in das revolutionäre Miteinander münden, als das er – wenngleich hier noch unausgesprochen – die *négritude* verstanden wissen will. Im Verlauf seiner Ansprache greift er die Bedeutung dieser politischen Stoßrichtung noch einmal auf:

> Du même coup, Paris nous inspirait de son esprit. Il nous invitait à faire, de ses musées comme de son enseignement universitaire, non pas des objets de délectations ou de vaines parures, mais des instruments de culture: je veux dire de libération et de progrès.[2]

Die folgenden Überlegungen bauen auf der diesem Freiheits- und Fortschrittsgedanken zu Grunde liegenden Dialektik der Differenz auf. Es geht darum zu zeigen, wie sie dem komplexen Denken der *Négritude* – zumindest aus der Perspektive Senghors – immer schon eingeschrieben ist und nicht, wie immer wieder behauptet wird, erst nach deren Überwindung erfasst werden konnte. Paris erscheint dabei als Kulturmetropole, als Zentrum künstlerischer Schöpfung und ihres Transfers sowie als privilegierter Ort für den diasporischen Austausch und die Vertretung seiner Interessen.

## I Afrikanische Präsenz als Teilhabe an *parole* und *action*

Wenn wir von dem Leitgedanken Semujangas ausgehen, dass jede transkulturell verstanden Kultur eine Verwirklichung des universalen menschlichen Potentials sei, an einem bestimmten Ort der Welt und zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte,[3] dann akzeptieren wir zugleich, dass «Schwarze Literatur» nicht nur der Ort ist, um Vielfalt in ihrem unmittelbarsten Ausdruck zu erfahren, sondern können sie mit Achille Mbembe auch als Ort verstehen, an dem das Selbst als solches agieren kann, sich mit bürgerlichen Absichten ausstattet und an der Gestaltung der Welt teilnimmt.[4] Diese Literatur, die sich als grundlegendes Bindeglied eines jeden traditionellen Prozesses zur Erhaltung eines kollektiven Ge-

**2** Ebda. S. 314.

**3** «[C]haque culture, dans l'approche transculturelle, est une actualisation d'une potentialité de l'être humain, en un lieu déterminé du monde et à un moment de l'histoire». Josias Semujanga: La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal. In: *Tangence* 75 (2004), S. 15–39.

**4** «[D]ire je, d'agir de soi-même, de se doter d'une volonté citoyenne et de participer à la création du monde. Achille Mbembe: *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte 2010, S. 75.

dächtnisses versteht, ist, wie Lamore es in seinem Essay *Transculturation, naissance d'un mot* 1987 formuliert hat, eine Reihe von ständigen Umwandlungen; sie ist kreativ und nie abgeschlossen: sie ist unumkehrbar. Sie ist stetiger Prozess, in dem man etwas im Austausch für das gibt, was man erhält.[5]

Vor diesem Horizont ist Mbembes argumentative Wendung in *Critique de la raison nègre* zu verstehen :

> [A]ffirmer que le monde ne se réduit pas à l'Europe, c'est réhabiliter la singularité et la différence. En cela, et quoi que l'on ait dit, Césaire est très proche de Senghor. [...] À leurs yeux l'universel est précisément le lieu d'une multiplicité de singularités dont chacune n'est que ce qu'elle est, c'est-à-dire dans ce qui la relie et la sépare d'autres singularités. [...] Ici, le souci de l'‹ homme noir › n'a de sens que parce qu'il ouvre la voie à une autre imagination de la communauté universelle.[6]

Diese Reflexion von Mbembe deutet bereits auf die Grundzüge einer neueren Literatur hin, deren Quellen jedoch aufgrund der sich überschneidenden Lebenswege ihrer Vorläufer variieren. Leopold Sédar Senghor hat in der Tat einmal sehr prägnant Stellung zur Zukunft der Welt genommen und dies mit dem Aufbau einer Schwarz-Afrikanischen Identität – im Sinne einer sich immer wieder neu formulierenden Bestimmung von *Négritude* – verbunden: «Il n'est pas question de s'enfermer dans un ghetto [...] mais d'accueillir les apports étrangers...»[7] Dieser Aufruf ist und darf keine einfache Widerspiegelung des Aufschreis des anderen sein, er muss harmonisch zur Gegenseitigkeit und zur Harmonie der Einheit – im Sinne eines ‹Mehr-Seins› – aufrufen.[8] Daran erinnert auch Achille Mbembe, wenn er sich auf Césaire mit den Begriffen «plus large fraternité» oder «humanisme à la mesure du monde»[9] bezieht. Es entspricht zudem der Absicht von Séverine Kodjo-Grandvaux, wenn sie in ihrem Text *Effets de miroir: penser l'Afrique, penser le monde* ausgehend von den afrikanischen Schlüsselbegriffen «Ubuntu», «Diom», «Kersa», «Palaver» nachweist, dass die afrikanische Kultur stets auf etwas Gemeinsames («l'en-commun») bezogen ist. In ihrer Studie postuliert

**5** «[U]n ensemble de transmutations constantes; elle est créatrice et jamais achevée : elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit [...].» Jean Lamore: Transculturation, naissance d'un mot. In: Jean-Michel Lacroix/ Fulvio Garcia (Hg.): *Métamorphoses d'une utopie*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Editions Tryptique 1992, S. 45.

**6** Achille Mbembe: *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte 2013, S. 228.

**7** Edouard Maunick: Senghor, L. S., par lui-même. In: *Notre Librairie: Revue des littératures du Sud* 147: *1250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire 1997–2001* (Januar/März 2002), S. 9.

**8** Léopold Sédar Senghor: *Liberté III. Négritude et civilisation de l'Universel*. Paris: Seuil 1977, S. 77.

**9** Achille Mbembe: *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte 2013, S. 230.

sie: «c'est de l'humanité d'autrui que je tire la mienne.»[10] Im Folgenden verdeutlicht Kodjo-Grandvaux, basierend auf der afrikanischen Philosophie, das Konzept des ‹Überschreitens›, das nach ihrer Meinung das afrikanische philosophische diasporische Denken definiert. Sie unterstreicht:

> Le concept de la traversée en privilégiant les rencontres, le mouvement, les fusions et les médiations, en multipliant les perspectives et en choisissant de croiser les expériences, nous suggère que le philosophe peut être ce nomade qui erre de lieu en lieu. Errer, ce n'est pas nécessairement se tromper et divaguer. C'est aussi la possibilité de traverser des réalités différentes, de les habiter, d'accepter l'imprévisible et le non-encore, parce que justement l'on refuse de marcher sur un chemin tracé d'avance et d'y être entravé.[11]

Ausgehend von diesem Hinweis hat Senghor vorgeschlagen, dass uns daraus nicht nur der Aufbau eines Selbstbildes sondern auch der Zukunft zu erwachsen vermag. Da die Zukunft aber nur in der Loslösung eines Subjekt-Körpers von einem Subjekt-Geist, d.h. in kritischer Distanz zu sich selbst und zum anderen, aufgebaut werden kann, ist gerade in dieser afrikanischen Präsenz, wie es Lamine Diakhaté formuliert hat,[12] Partizipation erforderlich, also Teilhabe durch *parole* und *action*. Sie schreibt: «Parler et agir sont deux actions qui déterminent la vie d'un homme, la vigueur de la conscience d'une société. L'on parle de ce que l'on est, de ce que l'on sait, de ce que l'on a.»[13] Beide Begriffe – *parole* und *action* – verweisen auf Konzepte, die auch den Diskurs der *Négritude* maßgeblich gestalten. Vor diesem Hintergrund gilt es nun, die Vieldeutigkeit der *Négritude* als philosophisches, literarisches und künstlerisches Denken herauszuarbeiten und als den Ort einer kosmopolitischen Aushandlung von Identitäten zu deuten, an dem der Gedanke das Gegebene zu überbieten vermag.

---

**10** Séverine Kodjo-Grandvaux: Effets de miroir: penser l'Afrique, penser le monde. In: Alain Mabanckou (Hg.): *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris: Seuil 2017, S. 62.

**11** Ebda., S. 70.

**12** Lamine Diakhaté: La poésie africaine moderne. In: *1er Festival mondial des Arts nègres. Colloque: Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple. Rapports*. Bd. I. Paris: Présence Africaine 1967, S. 561.

**13** Ebda., S. 562.

# II Die Négritude als universale, planetarische Zivilisation

Wenn jedes Volk tatsächlich Zeuge einer Kultur und einer Zivilisation ist, deren Ausdruck eine spezifische Form annimmt, um sich zu behaupten, bleibt eine Zivilisation, die auf der Achtung vor dem anderen und den Menschenrechten basiert, eine der zentralen globalen Herausforderungen auch und gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In diesem Sinne hatte Senghor die Grundlagen der Zivilisation des Universalen überprüft und neu bewertet, indem er sich auf die Besonderheiten jedes Einzelnen, jeder sozialen Gruppe und sogar jedes Volkes stützte. Dies ermutigte ihn zu argumentieren, dass die Stärke der Verständigung, und damit der Wert und das Wesen der *Négritude* im Ausdruck und in der Entwicklung dieser ethnischen, sozialen, wissenschaftlichen, philosophischen und literarischen Unterschiede liege. Mit anderen Worten: Vielfalt, von der Senghor glaubt, dass sie gleichbedeutend ist mit einem Geist des Reichtums und der Fruchtbarkeit, ist die treibende Kraft hinter allem Leben in der Gesellschaft. Auf dieser Grundlage argumentiert er, dass es das Gewicht der kulturellen, ethnischen und sozialen Unterschiede in der Konvergenz ist, das die Völker des Planeten dazu bringen wird, sich für eine universelle, ja planetarische Zivilisation einzusetzen.[14] Darüber hinaus betont Senghor nicht nur den Austausch dieser verschiedenen Kräfte, die es seiner Meinung nach ermöglichen, sich dem Universalen anzunähern, sondern weist auch darauf hin, dass dieser Austausch die Anerkennung des Anderen als Individuum erfordert, das mit Unterschieden, Kräften und insbesondere Souveränität ausgestattet ist. Wenn dieser Austausch mithin eine Autorität gleicher Stärke voraussetzt, liegt seine Größe in seiner Beziehung zum Anderen. Unter Bezugnahme auf Pierre Teilhard de Chardin schreibt Senghor daher auch, dass «celui-ci [Pierre Teilhard de Chardin] nous invite, nous Négro-africains, avec les autres peuples et races du tiers-monde, à apporter notre contribution au ‹rendez-vous du donner et du recevoir.› Il nous restitue nôtre et nous convie au dialogue : au plus-être»[15] In seinem Wunsch zu zeigen, dass die Anerkennung des Anderen, als frei und autonom handelndes Subjekt, in einer Welt, in der der Wert und die Grundlage des Denkens keine

---

**14** Léopold Sédar Senghor: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil 1964, S. 317. Entsprechend argumentiert Lamine Diakhaté: «Être présent, c'est imposer une vue, un geste, une voix. C'est par la présence, que l'on exige la participation, que l'on en impose.» (Lamine Diakhaté : La poésie africaine moderne, S. 561).

**15** Léopold Sédar Senghor: *Liberté III*, S. 12f.

Farbe oder Rasse mehr haben, von wesentlicher Bedeutung ist, hat Senghor die Essenz des Seins im Kern weiterentwickelt. Entsprechend schreibt er in *Liberté I* :

> En vérité, il ne s'est agi, pour nous, de remplir notre devoir d'Homme envers nous-mêmes, bien sûr, mais aussi envers les autres hommes, nos frères. Il est, très précisément, question, aujourd'hui, d'aider à la Civilisation planétaire [...] Déjà les formes, les couleurs, les rythmes nègres ont envahi le monde. Mieux que d'autres, vous les avez, vous Français, accueillis, intégrés, assimilés: dans votre sculpture, dans votre peinture, dans votre musique. [...] Si, amicalement, vous avez accueilli ces valeurs de la Négritude, c'est qu'elles répondaient, chez vous, à des besoins irrépressibles parce qu'humains.[16]

Diese von Senghor sehr geschätzte Theorie hat Cheikh Hamidou Kane in *L'Aventure Ambiguë* auf den Prüfstand gestellt. Anknüpfend an die Entwicklung dieses Unternehmens, setzt er zwei Figuren in Szene, einen Schwarzen, Samba Diallos Vater, und einen Weißen, den Kolonialverwalter des Landes, um sich mit afrikanischen und europäischen Visionen vom Wesen und der Zukunft der Welt zu befassen.

> Chaque heure qui passe apporte un supplément d'ignition au creuset ou fusionne le monde. Nous n'avons pas eu le même passé, vous et nous, mais nous aurons le même avenir, rigoureusement. L'ère des destinés singulières est révolue. Dans ce sens, la fin du monde est bien arrivée pour chacun de nous, car nul ne peut plus vivre de la seule préservation de soi. Mais, de nos longs mûrissements multiples, il va naitre un fils au monde. Le premier fils de la terre. L'unique aussi.[17]

Nur wenig später fährt er fort:

> La cité future, grâce à mon fils, ouvrira ses baies sur l'abîme, d'où viendront de grandes bouffées d'ombre sur nos corps desséchés, sur nos fronts altérés. Je souhaite cette ouverture, de toute mon âme. Dans la cité naissante, telle doit être notre œuvre, à nous tous, Hindous, Chinois, Sud-Américains, Nègres, Arabes ; nous tous, dégingandés et lamentables, nous les sous-développés, qui nous sentons gauches en un monde de parfait ajustement mécanique.[18]

Dieser Dialog, der für den Aufbau der Zukunft notwendig ist (wenngleich er dabei in einer Gegenüberstellung verharrt, die jeden Konflikt der Zivilisationen ignoriert), offenbart eine spezifische Fähigkeit, globales Denken zu verstehen und zu verinnerlichen. Sie stellt das Fundament einer Theorie mit mehreren Wurzeln dar,

**16** Léopold Sédar Senghor: *Liberté I*, S. 317.
**17** Cheikh Hamidou Kane: *L'Aventure Ambigue*. Paris: Julliard 1961, S. 92.
**18** Ebda., S. 93.

und verteidigt ein kulturelles Erbe, das sowohl interkulturell als auch transkulturell ist.[19] Ihm liegt das Prinzip zu Grunde, dass sich jede Ausdrucksweise auf die eine oder andere Weise auf eine Kultur bezieht, die ihrerseits nur in ihren Verbindungen zum Rest der Welt dargestellt werden kann.

In seinem Text *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité* argumentiert Senghor in diesem Sinne und beschreibt, dabei indirekt Gustave Le Bon zitierend, Kultur wie folgt:

> L'impression la plus claire rapportée de mes lointains voyages dans les pays les plus divers est que chaque peuple possède une constitution mentale aussi fixe que ses caractères anatomiques, et d'où ses sentiments, ses pensées, ses institutions, ses croyances et ses arts dérivent. C'est cela la Culture: c'est la constitution physique qui, chez chaque peuple explique sa civilisation. C'est en d'autres mots, une certaine façon, propre à chaque peuple, de sentir et de penser, de s'exprimer et d'agir. [20]

Wenn der Einzelne nun eine neue Position einnimmt und, um sich selbst zu definieren, der Gesellschaft, die ihn erzeugt hat, den Rücken kehrt, so liegt doch das, was seine Persönlichkeit ausmacht, dennoch in gerade dieser Gesellschaft. Entsprechend erklärt Henri Laborit: «ce qui peut être universel, c'est la façon dont le contexte détermine un individu au point qu'il n'en est qu'une expression particulière.»[21] Diese dialektische und grundlegende Beziehung des Einzelnen und der Gesellschaft ist von größter Bedeutung für die Erforschung der *Négritude* im Kontext ihrer Entstehung im Paris der Zwischenkriegszeit. Senghor erklärt in seinem Essay *l'Esthétique Négro-Africain*:

> Le Négre est un sensuel, un être au sens ouvert, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Il est sons, odeurs, rythmes, formes et couleurs ; je dis tact avant que d'être œil, comme le Blanc européen. Il sent plus qu'il ne voit : il se sent. C'est lui-même, dans sa chair, qu'il reçoit et ressent les radiations qu'émet tout existant-objet. E-branlé, il répond à l'appel et s'abandonne, allant du sujet à l'objet, du moi au Toi, sur les ondes de l'Autre. Il meut à soi pour renaître dans l'Autre. Il n'est pas assimilé, il s'assimile, il s'identifie à l'Autre. Ce qui est la meilleure façon de le connaître.[22]

---

**19** Il faut noter qu'avec la prise de position des penseurs de la Négritude, dont Césaire et Senghor furent chefs de fil, naquit une autre manière de voir le monde. Dès lors des peuples jusqu'ici «indigènes»: (sous homme) ont démontré que la manière de penser le monde est multiple et que tout peuple est porteur d'une civilisation et d'une manière d'être.

**20** Léopold Sédar Senghor: *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*. Paris: Présence Africaine 1967, S. 47.

**21** Ebda., S. 14.

**22** Léopold Sédar Senghor: *Liberté I*, S. 202 f.

Da der Andere also die Voraussetzung seines Seins in der Welt ist, stimmt sich der afrikanische Intellektuelle auf ihn ein. Diese Einstimmung ist nicht einfach das Ergebnis einer einseitigen Bewusstwerdung, sondern eines gemeinsamen Gewahrseins und einer gemeinsamen Sensibilität. In dieser Suche nach dem Selbst spielt Paris eine entscheidende Rolle, wie bereits die eingangs zitierten Passagen aus Senghors Rede vor dem Pariser Parlament im Jahre 1961 veranschaulicht haben.[23] Als Wissensmetropole, die ihre strategischen Brücken zum Rest der Welt schlägt, als kosmopolitische Stadt und experimentelles Kunstzentrum ist Paris gleichzeitig ein Reservoir an Wissen, Plattform für Austausch und kulturelle Begegnungen. Damit spielt die Stadt eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung und Blüte der afrikanischen Theorien in der «*Révolution Nègre*»,[24] und sichert die afrikanische Präsenz nicht allein im gleichnamigen Verlag: *Présence Africaine*. Eine Präsenz, die, wie Lamine Diakhaté betont, die Bewegung der Welt geprägt hat.[25]

## III Négritude und Avant-garde

Im Bewusstsein der Auswirkungen seiner Position im sozialen Umfeld und seiner freien und autonomen Macht erbaut der Schwarze Intellektuelle die Zukunft seines Seins im Rückgriff auf die *Négritude*. Entsprechendes hat Césaire in *Le cahier d'un retour au pays natal* gezeigt. Césaire gilt als einer der größten surrealistischen Dichter und hat durch die Magie der Verben und Rhythmen die Genres überschritten, um den Schwarzen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts auszudrücken. Dieser Text, dessen erste Version wie im Rausch in kürzester Zeit geschrieben wurde, hat durch die Intensität seines Stils und durch den Wert seiner Aussagen die gesamte surrealistische Philosophie beeinflusst. André Breton hat dies im Vorwort des *Cahier* deutlich gemacht. Wenn Césaire jedoch durch

**23** Paris ist auch in der Geschichte des afrikanischen Romans immer wieder zum Gegenstand geworden, durchaus auch als ein Ort der Verzweiflung und kolonialer Herrschaft. Dies zeigen Literatur und Kunst vor und nach der Unabhängigkeit deutlich, etwa die Werke von Bernard Dadié, Cheikh Hamidou Kane oder Ousmane Socé: «Le pays d'au-delà les horizons de sa petite partie exerçaient sur lui une séduction irrésistible. Voir Paris qui, au dire de tous était un El Dorado, Paris, ses beaux monuments, ses spectacles féériques, son élégance, sa vie puissante que l'on admirait au cinéma. Et tout l'intéressait qui pouvait fournir à son imagination un élément de plus, utilisable dans l'architecture du monde merveilleux, bâti et placé au-delà des mers : les récits des marins noirs, ceux des anciens combattants sénégalais, ceux des colons, qui dans leur nostalgie, enjolivaient leurs souvenirs.» Ousmane Socé: *Mirages de Paris*. Paris: Nouvelles éditions latines 1964, S. 15.

**24** Léopold Sédar Senghor: *Liberté III*, S. 399.

**25** Lamine Diakhaté: La poésie africaine moderne, S. 558.

die Surrealisten gehen musste, um seine Afrikanität produktiv zu machen, berief sich Senghor auf das so genannte *modèle Nègre*:

> [...] les surréalistes ne m'ont pas influencé parce que j'ai retrouvé tout naturellement, en moi-même, l'esthétique négro-africaine. Par contre, mes amis antillais, Aimé Césaire, d'une part, qui était l'ami de Breton, et Léon-Gontran Damas, d'autre part ont subi l'influence surréaliste parce qu'à travers le surréel ils essayaient de revenir à ‹L'Afrique-Mère›.[26]

Dies lässt sich als das Dreieck der Schöpfung der auf die Schwarze Erfahrung bezogenen Avantgarde bezeichnen. Entsprechend formulierte Sartre im Vorwort zu *Orphée noir* die folgenden Überlegungen zur afrikanischen Literatur:

> La négritude, comme la liberté, est point de départ et terme ultime il s'agit de la faire passer de l'immédiat au médiat, de la thématiser. Il s'agit donc pour le noir, de mourir à la culture blanche pour renaître à l'âme noire, comme le philosophe platonicien meurt à son corps pour renaître à la vérité.[27]

Doch wenn die Zukunft des Menschen und seines Universums einen beständigen und dauerhaften Dialog mit dem Anderen erfordert, scheint sein Verdienst in seiner Fähigkeit zu liegen, sich auf seinen Nächsten einzulassen. Aus diesem Grund wurden hier die Autoren der *Négritude* in den Blick genommen, die durch die Integration von pluralem Wissen in eine avantgardistische Art des Seins zugleich Anteil haben an der Weltgeschichte.[28] Das heißt: «Assumer toutes ses responsabilités, d'être ‹poreux à tous les souffles du monde›, en maintenant leurs intégrités et leurs mois.»[29]

Diese Art des Seins ist von entscheidender Bedeutung für den Aufbau der Menschheit in der Zukunft. In der Tat, indem er sich auf den Anderen einlässt, schmiedet und erschafft der Mensch ein Universum, das über die Grenzen seiner selbst hinausgeht. Dies führt uns zu dem Schluss, dass die Schreibkunst weder ein Lagerhaus schöner Buchstaben noch der Ort ist, an dem sich ein gewisser Formalismus und eine gewisse Ästhetik ansammeln, sondern der Ort *par excellence* für die Erhaltung eines individuellen und kollektiven Gedächtnisses. Dies hat bereits Ottmar Ette in seinem Buch *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft* markant herausgearbeitet. Ausgehend von dem Prinzip, dass jede Literatur ein individuelles, historisches, soziales und kulturelles Bewusstsein trägt, zeigt Ette, dass Literatur nicht nur eine Etablierung von Kulturen und Wissen ist, sondern

---

**26** Ebda., S. 74.
**27** Jean-Paul Sartre: Orphée noir. In: Léopold Sédar Senghor: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Quadrige 2011, S. 23.
**28** Lamine Diakhaté : La poésie africaine moderne, S. 556.
**29** Ebda.

auch das Ergebnis einer generationenübergreifenden, inter- und transkulturellen Produktion. Dies versucht auch Thierry Guichard zu demonstrieren, wenn er in seinem Essay L*es mutations du roman français* schreibt: «Les écrivains d'aujourd'hui ne sont pas nés d'hier [...] Avant l'autofiction, il y eut Rousseau, avant les avant-gardes, il y eut Rabelais, avant le nouveau roman, il y eut Stendhal et l'on pourrait pour tout remonter ainsi le courant des influences.»[30]

Jedes Schreiben offenbart in den meisten Fällen die Prämissen einer jüngeren oder entfernten Vergangenheit. Ettes Verdienst in diesem Zusammenhang bleibt es, die Idee der Vitalität mit dem Begriff der Literatur und ihrer Kritik verknüpft zu haben. So verstanden ist der Akt des Schreibens ein Träger; ein Träger und ein Generator von Lebensfertigkeiten. In diesem offenen Kreis, in dem «Schreiben, Erzählen und Erinnern»[31] das materielle Leben zu einer Reihe unendlicher Möglichkeiten machen, konfrontieren sie soziale und historische Realitäten mit ästhetischen, künstlerischen, identitätsstiftenden und kulturellen Konstruktionen. Und genau das hat Ottmar Ette sicherlich dazu veranlasst, zu behaupten, dass Literatur und ihre Kritik ein unübertroffenes Wissenspotenzial haben. In gewisser Weise bedeutet dies, dass sie sowohl eine produktive Kraft als auch ein kreisförmiger Wissenspunkt sind. Dies entspricht den Überzeugungen von Roland Barthes in seiner Antrittsrede am *Collège de France*:

> [...] la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis : la littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle [...]. La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais entier ni dernier ; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes. [...][32]

Damit räumt Barthes ein, dass die Literatur nicht nur dem pluralen Wissen des Raumes verpflichtet, sondern vor allem auch in der Realität des Augenblicks verwurzelt ist. Von dort aus kann sie als der Ort betrachtet werden, an dem sich die verschiedenen Disziplinen überschneiden. Das versuchte Barthes mit den folgenden Worten zu formulieren: «toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire.»[33]

---

**30** Thierry Guichard: *Les mutations du roman français*. In: Thierry Guichard/Christine Jérusalem u. a. (Hg.): *Le roman français contemporain*. Paris: Culturesfrance 2007, S. 82.
**31** Ebda., S. 81.
**32** Roland Barthes: *Leçon*. Paris: Seuil 1978, S. 18f.
**33** Ebda., S. 18.

Diese Perspektive führt uns mit Barthes und Ette zu dem Schluss, dass, wenn es auch keinen Zweifel daran gibt, dass die Literatur soziologische, psychologische, historische, philosophische und soziale Kenntnisse über den Menschen und das Universum hat, dieses Wissen nicht nur als «une manière spécifique de vivre le temps propre à l'homme contemporain [...]»[34] zu verstehen ist, sondern als das, was die Literatur ausmacht. Sie antizipiert die Gedanken der Zeit, während sie im Gleichklang mit der Zeit ist. Sie geht sozialen Bewegungen voraus, organisiert Diskurse, gründet und gestaltet Lebensformen auf ihre eigene Art und Weise. Dies führt uns zu der Erkenntnis, dass die Romane, Erzählungen, Geschichten und Epen der *Négritude* im Paris des 20. Jahrhunderts von der Gesellschaft ausgehen, die sie hervorbringt, und zu dem werden, was sie in dieser Phase des Seins durch Form und Substanz sind, nämlich die Welt in all ihrer Vielfalt. Das bedeutet, dass die *Négritude* weniger eine Theorie der Einflüsse ist als die Beobachtung einer Zirkulation der kulturellen und ästhetischen Werte der ‹Schwarzen Welten' in Bezug auf das Universum.

Zu diesem Zweck wird die literarische, häufig der afrikanischen und europäischen Romantradition verpflichtete Arbeit dieser Generation Schwarzer und diasporischer Schriftsteller zwischen philosophischem Diskurs und soziologischen Universen verortet, um die wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen der Welt in eine fragmentierte künstlerische Konstruktion zu verwandeln. In diesem Sinne ist es nicht Senghors Wunsch, den Menschen und seine Umgebung zum Ort des Denkens der Welt zu machen, sondern zum Ort, an dem man Theorie leben kann. Die Literatur, Kunst und Philosophie der ‹Schwarzen Welten› hört daher auf, etwas Ideales zu sein, um etwas zu werden, das Sein und Werden zuallererst ermöglicht. *Négritude* als Literatur, Kunst und Philosophie transzendiert die Welt der Ideen, um eine fordernde und lebendige Handlung zu sein. Die *Négritude* ist nicht mehr ein Gedanke über den Zustand der Welt, sondern über die Welt im Werden und die kommende Welt. Sie macht die Theorie nicht zur Praxis, sondern hinterfragt die Theorie ständig, um dadurch an der Weltbewegung teilzunehmen und um letztlich auch dazu beizutragen, dass sie ins Gleichgewicht kommt.

---

**34** Lakis Proguidis: Une décennie romanesque. In: Thierry Guichard/Christine Jérusalem u. a. (Hg.): *Le roman français contemporain*. Paris: Culturesfrance 2007, S. 44.

# Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: *Leçon*. Paris: Seuil 1978.

Diakhaté, Lamine: La poésie africaine moderne. In: *1er Festival mondial des Arts nègre. Colloque: Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple. Rapports.* Bd. I. Paris: Présence Africaine 1967, S. 555–566.

Ette, Ottmar: *WeltFraktale: Weg durch die Literatur der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017.

Guichard, Thierry: Les mutations du roman français. In: Thierry Guichard/Christine Jérusalem u. a. (Hg.): *Le roman français contemporain*. Paris: Culturesfrance 2007, S. 81–102.

Hamidou Kane, Cheikh: *L'Aventure Ambigue*. Paris: Julliard 1961.

Josias Semujanga: La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal. In: *Tangence* 75 (2004), S. 15–39.

Kodjo-Grandvaux, Séverine: Effets de miroir: penser l'Afrique, penser le monde. In: Alain Mabanckou (Hg.): *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris: Seuil 2017, S. 60–71.

Lamore, Jean: Transculturation, naissance d'un mot. In: Jean-Michel Lacroix/Fulvio Garcia (Hg.): *Métamorphoses d'une utopie.* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Editions Tryptique 1992, S. 43–48.

Maunick, Edouard: Senghor, L. S., par lui-même. In: *Notre Librairie: Revue des littératures du Sud 147: 1250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire 1997–2001* (Januar/März 2002), S. 4–7.

Mbembe, Achille: *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte 2010.

Mbembe, Achille: *Critique de la raison nègre*, Paris: La Découverte 2013.

Proguidis, Lakis: Une décennie romanesque. In: Thierry Guichard/Christine Jérusalem u. a. (Hg.): *Le roman français contemporain*. Paris: Culturesfrance 2007, S. 41–71.

Sartre, Jean-Paul: Orphée noir. In: Léopold Sédar Senghor: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Quadrige 2011, S. 9–44.

Sédar Senghor, Léopold: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil 1964.

Sédar Senghor: *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*. Paris: Présence Africaine 1967.

Sédar Senghor: *Liberté III. Négritude et civilisation de l'Universel*. Paris: Seuil 1977.

Socé, Ousmane: *Mirages de Paris*. Paris: Nouvelles éditions latines 1964.